QUIJOTES CON ENAGUAS

ENCRUCIJADA DE GÉNEROS EN EL SIGLO XVIII BRITÁNICO

Miriam Borham Puyal

JPM

QUIJOTES CON ENAGUAS

ENCRUCIJADA DE GÉNEROS EN EL SIGLO XVIII BRITÁNICO

Miriam Borham Puyal

JPM

QUIJOTES CON ENAGUAS

ENCRUCIJADA DE GÉNEROS EN EL SIGLO XVIII BRITÁNICO

Miriam Borham Puyal

JPM Ediciones

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, de ninguna forma ni por ningún medio, sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso de la editorial. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Del texto: Miriam Borham Puyal, 2015

© De esta edición: JPM Ediciones, 2015

http://www.jpm-ediciones.es

Maquetación y diseño de cubierta: JPM Ediciones

Ilustración de la cubierta: Donna Quixote. Punch, or The London Carivari, 28 de abril de 1894

ISBN: 978-84-15499-70-1

Edición digital

A mi madre.

Gracias por ser un ejemplo de coherencia,

honestidad y valentía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. TEMPRANOS QUIJOTES CON ENAGUAS: LAS BASES DEL QUIJOTISMO FEMENINO EN EL REINO UNIDO

2. EL QUIJOTE FUNDACIONAL: CHARLOTTE LENNOX Y THE FEMALE QUIXOTE

2.1. EL ROMANCE Y LA VISIÓN FEMINOCÉNTRICA DEL MUNDO

2.2. FUERON FELICES Y COMIERON PERDICES: LA CURA DEL QUIJOTE

2.3. EL DIALOGISMO Y LA RECUPERACIÓN DE LA HERENCIA MATERNA

3. POLÍTICA, GÉNERO Y NARRATIVA: LAS TRANSFORMACIONES DEL QUIJOTISMO FEMENINO

3.1. ENTUSIASTAS FRANCÓFILAS: LAS NOVELAS QUIJOTESCAS DE JANE WEST Y MRS. BULLOCK

3.2. QUIJOTISMO EN CONSTANTE DIÁLOGO: MARY HAYS Y ELISABETH HAMILTON

3.3. LA VUELTA A LA PARODIA: LOS QUIJOTES LITERARIOS DE

BARRETT Y GREEN

4. NUEVOS HORIZONTES: MARIA EDGEWORTH, JANE AUSTEN Y LA NOVELA DE FORMACIÓN QUIJOTESCA

4.1. FICCIÓN Y EDUCACIÓN: LA FORMACIÓN DE LECTORAS CRÍTICAS EN LA OBRA DE MARIA EDGEWORTH

4.2. JANE AUSTEN Y LA QUIJOTE PREVICTORIANA

EPÍLOGO

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

FUENTES SECUNDARIAS

INTRODUCCIÓN

The world’s male chivalry has perished out,

But women are knights-errant to the last;

And, if Cervantes had been greater still,

He had made his Don a Donna.

Elisabeth Barrett Browning, Aurora Leigh, 1856

Uno de los mitos esenciales de la cultura occidental, Don Quijote de la Mancha (1605, 1615), se ha convertido en parte de nuestra conciencia colectiva, de nuestra cultura general. Aunque a veces reducido a unos episodios muy concretos como son la lucha contra los molinos o la obtención del yelmo de Mambrino, el personaje de la obra maestra de Miguel de Cervantes es ampliamente conocido y los términos «quijote» o «quijotesco» entraron a formar parte del léxico de idiomas como el francés o el inglés ya en el siglo

xvii

. La concepción contemporánea del quijotismo es, de hecho, fruto de una progresiva transformación de la interpretación del clásico cervantino a lo largo de los siglos. Debido a su intrínseca riqueza y complejidad, la figura del quijote se ha visto usada y «remodulada» (Iffland, 1987: 23) por las tendencias artísticas o ideológicas más diversas, desde su primera aparición en 1605 hasta el

momento presente, por lo cual se ha convertido en un ideologema o quijotema de la cultura occidental (Iffland, 1987: 30).

El Reino Unido fue uno de los países que antes y más prolíficamente asimiló la novela de Cervantes y desarrolló más profusamente lo que se ha denominado la falacia quijotesca, o «quixotic fallacy»; es decir, la confusión entre vida y literatura, un estado que atestigua el poder de la ficción para representar esa realidad y la susceptibilidad de los lectores de llegar a aceptar esas representaciones ficcionales (Brown, 1999: 251). Esta locura literaria encarnada en un quijote puebla las páginas de los libros británicos cuando apenas han pasado unos años desde la publicación de la primera parte.[1] La influencia de Cervantes va más allá de la encarnación de dicha susceptibilidad a la ficción en un personaje quijotesco, ya que permite reflexiones más profundas sobre la esencia de la ficción, por ejemplo, sobre la existencia de una cualidad mimética en ella o, al contrario, sobre su falta de verosimilitud.

Al examinar las ficciones quijotescas británicas sorprende la asimilación de las innovaciones narratológicas de Cervantes, en concreto su uso de la parodia o la sátira burlesca para establecer un diálogo con géneros narrativos anteriores, y al mismo tiempo, cuestionar sus limitaciones o fallos. Es esencial entender cómo el dialogismo se convierte en la piedra angular de la técnica cervantina y cómo esta moldea una nueva forma de narrativa de ficción. Tomando como punto de partida la terminología de Bajtín, se pueden identificar distintos tipos de diálogo en la obra de Cervantes, más tarde adoptados por sus emuladores británicos. En primer lugar, el «realismo romántico», que supone la inclusión del romance en una narrativa más realista (Pardo, 1995: 569), y que enriquece su novela con lo que la crítica ha denominado su hibridación o compendio de todos los géneros narrativos previos (Ardila, 2001; Wardropper, 1965: 11). En segundo lugar, la obra de Cervantes se caracteriza por su «realismo dialógico» (Pardo, 1995: 569), es decir, la confluencia de voces, perspectivas y discursos que confluyen en ella y que filtran y fraccionan la realidad. En tercer lugar, la perspectiva literaria de Don Quijote y la parodia de la novela crean un «realismo anti-literario» (Pardo, 1995: 570); un realismo que reivindica sus aspiraciones miméticas, en contraste con géneros anteriores, como los romancescos, acusados de falta de naturalidad y plausibilidad; un realismo que busca explorar los límites de la verosimilitud de

la novela. Cervantes traspasa las fronteras de la mera parodia o realismo antirromántico e incluye su propia novela en ese proceso dialógico. En consecuencia, Cervantes expone las limitaciones de su propia obra y proporciona una reflexión sobre la relación entre realidad y ficción, lo que lleva a identificar una cuarta forma de realismo: el «realismo auto-consciente» (Pardo, 1995: 570). A pesar de que no todas las reescrituras quijotescas asimilarán estas innovaciones por completo, estas cuatro formas de dialogismo conformarán una parte importante de la tradición cervantina en el Reino Unido, en especial en el largo siglo

xviii

(de 1660 a 1832).

Considerado el siglo de oro de la recepción de Cervantes en el país anglosajón, ha llegado a denominarse «an age of quixotism», una era de quijotismo (Motooka, 1998: 1; Pardo, 2007). Autores como Samuel Butler o Richard Graves escribieron sátiras protagonizadas por un quijote espiritual; otras, como las hermanas Purbeck, dibujaron un quijote descrito como benevolente; a lo largo del largo siglo

xviii

la figura quijotesca se adaptó a las distintas interpretaciones de la obra de Cervantes, ya fuera como una obra maestra de la sátira o como una narrativa en la que prima lo burlesco, o más tarde como una exaltación de los ideales quijotescos (Knowles, 1947: 267; Staves, 1972: 194). Muchos —y grandes— autores británicos, además, emplearon el quijotismo como vehículo para experimentar con los límites entre ficción y realidad, así como con el diálogo de géneros. Es el caso del romance cómico, ese nuevo género escrito «in the manner of Cervantes», que Henry Fielding desarrolla en su Joseph Andrews (1741). Algunos novelistas empujaron sus límites a cotas insospechadas de innovación narratológica, como es el caso de Tristram Shandy (1759-1767), la original obra de Laurence Sterne y quizá el ejemplo paradigmático de esa experimentación. Otros nombres importantes de la historia de la literatura británica, como son Tobías Smollett o Walter Scott, también bebieron de la fuente cervantina y crearon novelas con un quijote como protagonista.

En la recepción dieciochesca del Quijote en el Reino Unido cabe destacar una interesante progresión o desplazamiento de la tipología quijotesca a medida que la obra de Cervantes se adapta o se reescribe más lejos, temporal y conceptualmente, de su original. Podríamos pensar en ello como en el efecto de una piedra al caer en una charca. Las ondas se difuminan cada vez más aunque el origen todavía pueda percibirse. Se crearían así al menos tres círculos concéntricos de quijotismo. En primer lugar, cerca del núcleo, estarían aquellas parodias literarias en las que la locura quijotesca proviene de la asimilación de principios literarios, romancescos o no, a la realidad del protagonista. Ejemplos de este tipo de quijotismo serían el ya mencionado Joseph Andrews, con su parodia a la obra richardsoniana por excelencia, Pamela. En segundo lugar, el quijotismo se traslada al mundo de la no-ficción o de la ficción con tintes ideológicos muy marcados. La locura quijotesca yo no consiste en una romantización de la realidad, sino en la aplicación de ideales de distinto signo literalmente, sin discriminación ni juicio crítico, con las consecuencias cómicas o trágicas que ello conlleva para el protagonista o la sociedad en la que vive. Los modelos paradigmáticos de este tipo de ficción quijotesca son los textos antijacobinos de finales de siglo, como The History of Sir George Warrington; or the Political Quixote (1797) o The Infernal Quixote; a Tale of the Day (1801). Finalmente, el quijotismo se desplaza fuera del ámbito de la página escrita y se convierte en una ilusión de juventud, en un idealismo innato, que, aunque a veces conectado de manera remota con determinadas lecturas, aparece descrito como cualidad inherente al personaje. Este romanticismo puede encontrarse en el Waverley de Scott y podríamos llamar quijotismo desplazado a la idea fija o hobby-horse de algunos de los Shandy.

Además de esta temprana recepción y la creativa asimilación del quijotismo, una característica esencial de la tradición cervantina británica es la recurrente presencia de un personaje singular: la mujer quijote. La mayoría de ellas se caracterizan por ser jóvenes y obsesivas lectoras de romances o géneros romancescos, es decir, herederos de esas narraciones inverosímiles parodiadas por Cervantes. Cuando el objetivo del autor o autora era parodiar un género romancesco nada podía ser más adecuado que filtrar la visión romántica a través de una mujer joven, a quien los moralistas de la época veían como la mayor consumidora de formas populares de ficción, además de como la más crédula, o

quijotesca, lectora posible (Cátedra, 2007: 45; Grenby, 2001: 11; Pearson, 1999: 82). A lo largo del siglo

xvii

, a medida que aumentaba el debate acerca de la alfabetización de la mujer, también lo hacía la presencia del quijote femenino, y el cambio de siglo vio su completa transformación de un personaje secundario a la protagonista de novelas escritas por algunas de las mejores autoras de la época: Jane Austen, Maria Edgeworth, Elisabeth Hamilton o Mary Hays.

La mujer quijote se convertía así en locus no solo de las tensiones producidas por los cambios en las tendencias culturales y literarias de su época, sino también por la discusión sobre los peligros de la lectura para las mujeres, y el papel de estas como agentes de cambio literario, cultural, social o político en un siglo tan convulso como fue el

xviii

. Ambos elementos, la oposición entre géneros narrativos y el debate sobre los nuevos roles de género, son esenciales para entender por qué la mujer quijote es tan relevante precisamente en este momento, especialmente en aquellas novelas escritas por mujeres:

This was an age when there was a dramatic increase in the size of the female reading public and in the number of female writers. The two were closely interrelated. The more women readers there were, the more women writers were required; the more women writers who emerged, the more women readers they won. Each helped to mould and shape the other, and both created an environment conductive to the development of a literary culture and the success of the novel. (Spender, 1992: 13)[2]

La importante presencia de escritoras y lectoras, y su papel como productoras y consumidoras en el nuevo mercado masivo de cultura literaria, es un contexto

necesario para comprender la figura del quijote femenino, para advertir sus asociaciones con los debates literarios y de género, para percibir su uso como un vehículo que permite reflejar la situación de la mujer en el panorama literario y en la sociedad en general. La heroína quijotesca, libre pero luego castigada, es en ocasiones el alter ego de su autora, quien puede acceder a una posición visible a través de su obra de ficción, pero al mismo tiempo preservar su anonimato, limitar su exposición o negociar su agencia y su voz aunque deba silenciar a su quijote.[3] También es necesario este contexto para entender que una mujer se convierta en la encarnación de la discusión sobre la naturaleza de la ficción y la realidad y del diálogo de formas narrativas pasadas y futuras. La mujer quijote es, pues, una piedra angular en el estudio de las escritoras y lectoras del

xviii

, en el estudio de la compleja relación entre la literatura y la construcción de la femininidad, entre la identidad femenina pública y privada, o entre géneros populares y clásicos y su vinculación con mujeres y hombres, respectivamente.

A pesar de tratarse de una figura tan relevante, la mujer quijote no ha recibido la misma atención que quijotes más canónicos en los estudios cervantinos; en buena parte, se ha obviado su importante contribución a la recepción de Cervantes en el Reino Unido o su aportación a las reescrituras quijotescas y al auge del mito universal del quijote. Tampoco se ha prestado la suficiente atención a los motivos por los cuales son especialmente autoras las que emplean mujeres quijotes en su obra; no se ha explorado el uso de la mujer quijote como símbolo de la percepción cambiante con respecto a las escritoras y lectoras en el

xviii

. La presente monografía pretende suplir algunas de esas carencias. En primer lugar, busca abarcar todo el siglo y estudiar alguna de sus obras paradigmáticas, con la intención de explorar las trasformaciones de la figura quijotesca, los lugares comunes, las innovaciones que aporta cada autor o autora, y las formas en las que la quijote responde a su contexto histórico. Con ello expone la existencia de una tradición de quijotismo femenino constante, coherente y relevante. En segundo lugar, apunta a posibles explicaciones acerca de por qué esta mujer quijote se convirtió en una presencia tan relevante en las novelas

escritas por mujeres. En concreto, destaca las maneras en las que la quijote sirve de punto de encuentro para temas de género, empleada esta palabra en sus dos sentidos. En definitiva, pretende establecer el primer corpus de mujeres quijotes en el extenso siglo

xviii

, y estudiarlo desde una perspectiva doble: por una parte, desde un acercamiento teórico a la ficción, a cómo el mito quijotesco refleja los cambios fundamentales que tienen lugar en este siglo en los distintos géneros narrativos y, por otra parte, desde una perspectiva historicista de los estudios de género, desde la exploración de la realidad de la mujer dieciochesca encarnada en la compleja figura de la mujer quijote. El marco temporal se justifica por esa riqueza cuantitativa y cualitativa en las reescrituras dieciochescas de la obra y el personaje de Cervantes, así como por el despertar de esos debates sobre la presencia de la mujer en el espacio público, sobre la identidad femenina, sobre la Woman Question que marcaría el siglo

xix

.

El libro tiene una progresión cronológica, pero también responde a los ya mencionados círculos concéntricos del quijotismo: el quijotismo literario, ideológico y desplazado. En el primer capítulo se ofrece una introducción a obras poco conocidas, algunas de las cuales no han sido estudiadas en el contexto de la tradición quijotesca, como es el caso de Characters (1614) de Thomas Overbury. La traducción anónima de la Fause Clelie, Mock-Clelia (1678), o el relato «The History of Dorinda» (1726), de Jane Barker, anticipan elementos importantes de obras posteriores consideradas fundamentales del canon de mujeres quijote. Junto a estas narrativas, el capítulo incluye referencias a obras de teatro que proveen un contexto más amplio para este quijotismo femenino temprano. Una de las más relevantes es The Tender Husband (1705) de Richard Steele, la cual servirá de inspiración para obras de teatro posteriores. Todas ellas presentan la locura de sus personajes como un trastorno de origen literario, eminentemente romancesco, y sus obras, aun con toques satíricos, tienen un carácter paródico muy marcado.

El segundo capítulo se centra en la que es, sin lugar a dudas, la obra más relevante para entender la importante presencia de mujeres quijote en la literatura británica del

xviii

, la novela de Charlotte Lennox The Female Quixote or the Adventures of Arabella (1752). De todos los ejemplos aquí mencionados, su quijote, junto con el de Austen, es probablemente el mejor conocido y el más documentado. Por ello, para poder ofrecer una visión diferente sobre su novela, el objetivo ha sido inscribirla en una tradición más amplia del quijotismo que incluya la influencia de obras anteriores como la de Subligny, Barker o Fielding, así como el impacto que tuvo en autoras posteriores, y explorar el debate sobre géneros narrativos y roles de género al que contribuye. Se pretende apuntar a la influencia de Fielding en la creación de un quijote romántico y de una trama caracterizada por ser un romance cómico. Además, se busca demostrar que la novela de Lennox refleja los cambios en los gustos literarios que tienen lugar a mediados de siglo y que el uso de una mujer quijote responde a su intención de aportar un comentario sobre los distintos géneros narrativos y sobre el papel de la mujer escritora, dos temas en torno a los cuales se centra el debate contemporáneo.

El capítulo tres expone nuevas reescrituras de la mujer quijote a finales del

xviii

y en el cambio de siglo. El quijotismo de estas lectoras encuentra ahora su origen tanto en la ficción como en la no-ficción inspirada en nuevos paradigmas ideológicos, con lo que se sitúan en la segunda categoría de las anteriormente mencionadas. La mujer quijote se convierte en un arma de las guerras literarias y políticas entre radicales y conservadores, jacobinos y antijacobinos, que tienen lugar entre la Revolución francesa y las Guerras Napoleónicas. Al analizar varias mujeres quijotes contemporáneas, se ponen de relieve los distintos mensajes políticos y morales encarnados en ellas. También se demuestran las diversas maneras en las que la mujer quijote se transforma en un instrumento propagandístico que subvierte su propio mensaje, ya que su quijotismo permite

que emerja un subtexto subversivo, minando incluso los discursos más monolíticos. En las obras analizadas se incluyen desde novelas satíricas y conservadoras como las de Jane West, A Gossip's Story (1796) y A Tale of the Times (1799), o la de Mrs Bullock, Dorothea; or, A Ray of the New Light (1801), hasta novelas que abandonan progresivamente la intención política y satírica para volver a una parodia cervantina, como ocurre en The Heroine, or, Adventures of a Fair Romance Reader (1813) de Eaton Stannard Barrett o Romance Readers and Romance Writers (1810) y Scotch Novel Reading, or Modern Quackery. A Novel Really Founded on Facts (1824) de Sarah Green. También se incluye el análisis de un texto radical quijotesco y su cervantina respuesta: Memoirs of Emma Courtney (1796) de Mary Hays y Memoirs of Modern Philosophers (1800), de Elisabeth Hamilton.

Finalmente, el último capítulo expone cómo autoras de la talla de Maria Edgeworth y Jane Austen retoman el tema del coming of age que se encontraba de manera embriónica en Lennox y lo desarrollan hasta crear lo que podría denominarse un bildungsroman femenino quijotesco. Se demuestra cómo las narrativas quijotescas heredan elementos de las novelas de formación feminocéntricas y encajan, pues, en la definición del género del bildungsroman femenino. Las obras de Edgeworth, Whim for Whim (1798), «Angelina or, L'Amie Inconnue» (1801) y Belinda (1801), demuestran que el género desplaza progresivamente al quijote de la ilusión literaria a la visión ingenua e inexperta que caracterizará a las heroínas quijotescas decimonónicas. Este desplazamiento también es perceptible en la obra de Austen, de Northanger Abbey (publicada póstumamente en 1818) a Emma (1816), el epítome de la novela que gira en torno al coming of age y a la formación integral de la heroína.

Este libro, por tanto, cubre una amplia y variada gama de textos para que el lector o la lectora puedan adquirir una idea general y quizá despertar su curiosidad para querer conocer más sobre las mujeres quijote. El fin es, pues, proveer ejemplos relevantes y representativos de las ficciones quijotescas del

, con el doble objetivo de traer a la luz textos poco o nada estudiados en el

contexto de los estudios cervantistas, o incluso de los estudios de género, y de poner por primera vez tal cantidad de quijotes juntos para demostrar la trasformación y riqueza del mito. Muchos de los quijotes aquí contenidos escapan a limpias categorizaciones, algunas novelas se encuentran en la frontera entre un tipo de quijotismo y otro; sin embargo, en todas ellas hay patrones que permiten estudiarlas como un todo coherente, como un canon que posee ciertos topoi recurrentes. Esto lleva a pensar que, efectivamente, existía una fuerte tradición de quijotismo femenino en el Reino Unido en el siglo

xviii

; una tradición asentada sobre la intertextualidad que subyace en el corazón del quijotismo, en la cual Don Quijote, géneros narrativos que buscan superarse, e incluso los textos quijotescos mismos, se convierten en hipotextos de otros.

Solo queda esperar que el lector o lectora de este libro vea la verdad de la cita de Elisabeth Barrett Browning que abre el presente capítulo, y que la cantidad, originalidad y relevancia de estas mujeres quijote se haga aparente en las próximas páginas, junto con la importancia que tienen para la historia de la narrativa británica y para el enriquecimiento del mito quijotesco que se ha usado y desarrollado desde que Cervantes publicara la primera parte de su obra maestra.

Notas:

[1] Para una completa panorámica de la recepción de Cervantes en Gran Bretaña, véase P. J. Pardo, «Reino Unido», en la Gran Enciclopedia Cervantina. Ed. Carlos Alvar. Madrid: Castalia. En prensa.

[2] La cursiva es nuestra.

[3] Para entender el concepto de la heroína como «surrogate» o figura subrogada de su autora y cómo las escritoras negocian su propia imagen a través del personaje de la mujer reformada de su distorsionada percepción, véase la obra de Ros Ballaster «Women and the rise of the novel: sexual prescripts», Women and Literature in Britain 1700-1800, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 197-216.

1. TEMPRANOS QUIJOTES CON ENAGUAS: LAS BASES DEL QUIJOTISMO FEMENINO EN EL REINO UNIDO

La famosa novela de Charlotte Lennox ha sido tradicionalmente considerada la obra fundacional del quijotismo femenino en el Reino Unido. Aunque la relevancia de esta obra es innegable, resulta imposible entender algunos de los lugares comunes que establece para la tradición posterior sin analizar una serie de obras que surgieron en el siglo

xvii

y a comienzos del

xviii

en Inglaterra. Estos textos, tanto si son narraciones breves como obras de teatro, nos permiten hablar de una tradición profundamente enraizada en el panorama literario británico, ya que se remontan a fechas muy cercanas a la publicación de la primera parte del Quijote de Cervantes y muestran características peculiares de la asimilación de la figura del hidalgo manchego en la cultura anglosajona. Por tanto, temporal y conceptualmente, estas narraciones son esenciales para entender la longevidad y riqueza de la tradición del quijotismo femenino, incluso antes de que Fielding o Lennox publicasen sus obras maestras quijotescas.

Un claro ejemplo de la asimilación de la figura de la lectora quijotesca a la cultura británica es su aparición como uno de los personajes criticados en un libro de retratos satíricos: Characters, de Sir Thomas Overbury, publicado de manera póstuma en 1614. En esta obra, junto a muchos otros retratos reconocibles para el público británico, encontramos a una doncella que devora literatura romancesca de manera compulsiva. Los hábitos lectores de esta doncella, y los resultados de éstos sobre su conducta, se describen de la siguiente manera: «reads GREEN’S works over and over, but is so carried away with the

MIRROR OF KNIGHTHOOD, she is many times resolved to turn out herself, and become a lady errant» (1756: 145). Apenas diez años después de la publicación de la primera parte del Quijote —solo tres después de su primera traducción al inglés, e incluso antes de que la fama del hidalgo se consolidara con la aparición de la segunda parte de sus aventuras— los autores satíricos ya habían identificado a la lectora quijotesca como un personaje fácilmente reconocible, e incluso parodiable. Esta lectora se caracteriza ya en la temprana obra de Overbury por su obsesión con la narrativa romancesca y por intentar trasladar el mundo textual al mundo real, el mundo intradiégetico al diegético, sin tener en cuenta las diferencias epistemológicas y axiológicas que existen entre ambos. Esta transposición será una constante en obras posteriores, aunque el género parodiado o los valores satirizados puedan variar.

El cambio en el objetivo paródico o satírico de la obra quijotesca dependiendo del momento histórico o cultural que se vive en el Reino Unido, de nuevo refuerza la idea de que la asimilación de la obra de Cervantes es esencial para comprender qué y cómo se leía. En este sentido, Overbury no logra diferenciarse de la miríada de escritores de obras con fines didácticos quienes, ya sea a través de manuales de conducta o de narrativas de ficción, buscan advertir a su público de los peligros que corren las lectoras que se dejan seducir por el atractivo argumento o estilo del romance. Desde los famosos manuales de conducta femeninos de Luis Vives a los de John Gregory o James Fordyce, la narrativa romancesca se percibe especialmente perniciosa para las jóvenes, sobre todo cuando leen a solas, como es el caso de la doncella que nos retrata Overbury. En este ejemplo concreto, vemos cómo la doncella no solo aspira a abandonar su puesto de trabajo, sino que decide traspasar las fronteras de clase y de género: quiere actuar no como una dama, sino como un caballero andante, hombre y noble a la vez. Más adelante, las narrativas romancescas que trastornan la cabeza de las lectoras serán de carácter eminentemente amoroso y con una mujer como protagonista. Sin embargo, la lectura por parte de mujeres de novelas de caballerías donde el protagonista es un caballero andante no es infrecuente. De hecho, su lectura por parte de mujeres es lo que en buena parte desencadena la censura de los libros de caballería por parte de los moralistas, ya desde Vives (Cátedra, 2007: 45).

A pesar de esta pertenencia a una tradición que critica o satiriza la lectura de romances por parte de mujeres, Overbury presenta un enfoque ligeramente distinto. Lo que sería algo escandaloso, incluso obsceno en su rechazo a todas las normas de decoro y de clase, como es una doncella actuando como un caballero, se convierte en la obra de Overbury en algo ridículo, en objeto de burla más que de escarnio, sobre todo por la baja clase social de la doncella, la cual permite a sus lectores pudientes —con toda probabilidad los que podían permitirse comprar su obra— reírse abiertamente de lo absurdo de las quijotescas aspiraciones. A medida que las lectoras enajenadas se conviertan en mujeres nobles o con grandes herencias, y su ilusión quijotesca amenace el statu quo de la burguesía o la nobleza, la jocosidad inicial se verá desplazada por una burla teñida de una profunda crítica moral o política. Sin embargo, eso queda lejos en el momento en el que Overbury presenta a su quijote, y, como autor, parece sentirse a sus anchas explotando la ya mencionada lectura burlesca que de las historias del hidalgo se hace en la Inglaterra del siglo

xvii

.

Con el cambio de siglo y la trasformación del gusto literario, se percibe la progresiva transformación del quijotismo femenino. Los romances históricos y las novellas amorosas francesas causarán furor y su efecto será visible en las lectoras quijotescas. Estas no serán ya aprendices de caballero, sino aspirantes a heroínas romancescas. Una de las narrativas que marcan de manera más clara este cambio es Mock-Clelia, or Madam Quixote, being a Comical History of French Gallantries and Novels, in imitation of Dom Quixote (1678), la traducción al inglés de una obra originalmente escrita por Adrien Thomas Perdoux de Subligny en 1670 con el título de La Fausse Clélie, histoire française galante et comique (aunque en ediciones posteriores el subtítulo cambiaría a Histoires françaises galantes et comiques). En un tiempo en el que la influencia de la ficción francesa es notable en Inglaterra, sobre todo cuando tratamos la recepción de Cervantes, esta obra es esencial para entender las características de la tradición del quijotismo femenino en el largo siglo

xviii

, ya que se convertirá en una importante fuente de inspiración para posteriores autores británicos, en particular para Lennox.

A pesar de la ausencia en el título original de una referencia explícita a Don Quijote o a una descendiente quijotesca del mismo, el traductor se encargó de hacer evidente que esta obra pertenecía a la rica y larga tradición de la recepción y reescritura de Don Quijote en Francia. La presencia de esa alusión a una «Madam Quixote» lo convierte, quizá, en la primera referencia explícita a un quijote femenino y, por tanto, en uno de los hitos de la tradición cervantina también en Inglaterra. Desde el título mismo, la intención del autor es clara: escribir una parodia de los diez volúmenes de Clélie, Histoire Romaine (1654-61), el famoso romance histórico ambientado en la Roma del siglo V, y escrito por la igualmente famosa Madeleine de Scudéry. Es más, el título ya indica que esa parodia se realizará en «imitación de Don Quijote», como luego admitiría Fielding.

La obra nos presenta a un grupo de nobles que relatan historias o novellas galantes, en una estructura que recuerda más a Boccaccio que a Cervantes. Mientras que estas historias tienen poca o ninguna relevancia para la narrativa quijotesca, sí se ven enmarcadas por el relato que concierne a la falsa Clelia, el cual proporciona unidad a toda la narración. Esta falsa Clelia es Maidemoiselle Juliette d'Arvianne, quien, joven y bella, atrae la atención del Marqués de Riberville en Vaux. En un momento dado, ve cómo se aproximan unos jóvenes, exclama que han venido a secuestrarla, y huye. El Marqués, intrigado, logra encontrarla y oír su historia. Al hacerlo, se da cuenta de que la joven sufre un delirio que la lleva a creer ser Clelia, la heroína de Scudéry. A través de su primo, el conde de Sardebat, escucha la triste historia de la vida de Juliette y de cómo ésta se convirtió en una quijote. Enamorado de ella, el Marqués buscará curar su trastorno y así, a lo largo de la narración, las historias se intercalarán con episodios consecuencia de la locura quijotesca de Juliette, unas veces cómicos y otras trágicos, en los que el Marqués jugará el papel de héroe casi accidental, al tiempo que el conde juega sus cartas como villano.

En estos pasajes ocasionales dedicados a su Madame Quijote, Subligny establece algunos elementos importantes de lo que será la tradición quijotesca femenina en Inglaterra. El primero es que el género que ha causado la locura de Juliette es el romance, con lo cual retoma la crítica de Overbury y de tantos moralistas contemporáneos. En concreto, Juliette lee el mundo a través de la obra de Scudéry:

She was about that time a Maid of fourteen years old, one of the most charming persons in the World. They came afterward to Paris, where she read Clelia; and as she read it, Monsieur de Scuderi,[1] said she a hundred times, hath foretold in this Romance, the Adventures that I should meet with. She could not forbear to admire that surprizing resemblance between the Adventures of Clelia and her own; for two years together she perused them day and night; during which time her Lord left her not without other pastimes. (1678: 22-23)

La lectura de Scudéry se convertirá en una obsesión, la cual, como ya sucedió con el hidalgo manchego, consumirá sus días y sus noches. Sin embargo, su obsesión no se convertirá en absoluta transformación de la realidad hasta que las circunstancias trastornen por completo su razón: es secuestrada, su matrimonio frustrado, sufre una grave fiebre y su mente se descompone hasta el punto de llegar a creer que es la protagonista de su libro favorito, y a responder como tal a las preguntas del Marqués sobre su identidad y su historia. La identificación es total, Juliette desaparece y solo Clelia permanece, en una lectura quijotesca que bebe directamente de la del personaje de Cervantes. Trasformar su historia, creando un marco literario y heroico para la misma, le permite dar sentido a su experiencia, construir un relato de amor y fama que le ha sido denegado, como ya le ocurrió a Alonso Quijano. En vez de una historia entre mil de orfandad y del abandono de su amante en medio de su locura, la romantización de su vida permite que su sufrimiento trascienda los confines de lo ordinario y se convierta en la extraordinaria historia de una heroína del romance. Más aún, las similitudes entre su vida y las aventuras de Clelia, los paralelismos entre mujeres nobles de un tiempo y otro, centradas en el cortejo y en la adoración de sus respectivos pretendientes, hará más fácil la construcción de los silogismos que llevarán a Juliette a la conclusión de que ella es, en realidad, la Clelia de los romances. Esta posibilidad de crear claros paralelismos entre las experiencias propias y los

feminocéntricos relatos romancescos, se convierte en una constante más de la tradición del quijotismo femenino. En concreto, Lennox se encargará de magnificar dichas similitudes y de resaltar los peligros de los cada vez más borrosos límites entre realidad y ficción.

Por tanto, junto a una melancólica disposición y su fiebre, sus lecturas y su papel como guía vital han formado parte del descenso de Juliette a la locura. Juliette es una vierge folle, una virgen loca, que sufre de una alteración patológica que se define como la enfermedad de la visionaria (Aragon, 2004: n.p.), la ilusión de quien dibuja quimeras basadas en las (im)posibilidades descritas en sus lecturas favoritas. A pesar de esta idea de patología, al igual que ocurría con Don Quijote, la locura de Juliette está circunscrita a unos temas o contextos determinados. Su ilusión quijotesca solo se activa con aquellas palabras, escenas, personajes o eventos que traen a su memoria aquellos que aparecen en Clelia. Su primo explica que su condición no le sobreviene más de diez o doce horas seguidas, y que durante días puede comportarse como una persona racional (1678: 14). Sin embargo, si alguien menciona a los romanos o si ve cualquier objeto que active su memoria lectora, cae en un renovado ataque de extravagancia (1678: 25). Un ejemplo relevante de ello, reescrito después por Lennox o Barrett, ocurre durante una visita a Fontainebleu. Cuando Juliette percibe las tiendas de las tropas y su similitud con las tiendas romanas que Scudéry describe en su romance, confunde dicho campamento militar con el del Rey Porsenna, donde la heroína de Scudéry estuvo cautiva. A pesar de los intentos del Marqués por evitarlo, Juliette busca escapar de su imaginado cautiverio, para lo cual cabalga a toda velocidad hacia lo que percibe como el río Tíber, en realidad un mero canal, y se lanza al mismo, para cruzarlo a nado y salvarse así del rey, a imitación de Clelia (1678: 268). Este pasaje demuestra que la locura de Juliette no solo se limita a la pasiva relectura de personajes y eventos, sino que, como en el caso de la doncella de Overbury o las posteriores heroínas de Steele y Barker, busca reescribir su historia, actuar como una auténtica heroína, creando todo tipo de situaciones comprometidas, o incluso peligrosas, como en este caso.

Las características principales de la indisposición de Juliette, la naturaleza visionaria de su coloración romántica de la realidad o el hecho de que aparezca

de manera intermitente relacionada solo con una limitada parte de su experiencia, son lugares comunes en la presencia del quijotismo femenino en Inglaterra; como es el hecho de que las quijotes sean mujeres muy jóvenes y con poca experiencia en la vida, ingenuas y buscando una guía para dar sentido a sus vicisitudes. Importante también es el tratamiento tragicómico que Subligny desarrolla en su obra: Juliette es un personaje ridículo y entrañable a un tiempo, lo cual complicará la respuesta del lector o lectora al personaje quijotesco, como sucede con los quijotes benevolentes de Fielding o Smollett, por mencionar algunos de los ejemplos más relevantes. Este marco quijotesco que Subligny construye alrededor de su colección de relatos tendrá un impacto evidente en Charlotte Lennox, quien reescribirá alguna de las aventuras de Juliette en su novela The Female Quixote.[2] Otras obras que dejarán notar su influencia en Lennox y que, por tanto, sentarán las bases de la tradición quijotesca británica, son más conocidas, pero no por ello suficientemente estudiadas, en el contexto de la recepción de Cervantes en el Reino Unido.

La primera de esas obras es la comedia The Tender Husband, or the Accomplished Fools escrita por el famoso dramaturgo y crítico Richard Steele, y estrenada con relativo éxito de público en 1705.[3] Estuvo en escena casi un siglo, hasta 1802. La comedia de Steele busca ridiculizar dos modas, al parecer, muy extendidas entre las mujeres de su época: el gusto afrancesado y la lectura de romances. Para ello, estructura su obra teatral en torno a dos líneas argumentales o dos triángulos amorosos. Por una parte, la señora de Clerimont, Clerimont Senior y la amante de este, Lucy Fainlove. La señora de Clerimont, constantemente ridiculizada por sus evidentes gustos afrancesados y su crítica a las costumbres británicas, cae en una trampa urdida por su marido y Lucy, la cual, disfrazada de hombre, busca comprometer su honor para que pueda quedar así a la merced del castigo de su marido. Al final, Clerimont no consigue ninguno de sus objetivos, ya que ni su esposa renuncia a su moral afrancesada, ni puede acusarla de una conducta explícitamente indebida, ni su amante permanece fiel, sino que se casa de forma ventajosa con un zafio heredero, Humphry Gubbin, el típico boor de la escena cómica de la época.

Este último, junto con la otra protagonista de la obra, Biddy Tipkin, conforman el vértice del segundo, y más relevante, triángulo amoroso y el eje de la línea

argumental. El padre de Humphry y el tío de Biddy acuerdan el matrimonio de ambos, a lo cual los dos se oponen, ya que ella es demasiado literaria para él, y él no es lo suficientemente romántico para ella. Mientras que todos los demás personajes son figuras claramente reconocibles en la escena de la Restauración y en la comedia neoclásica —el marido ingenioso, la amante avispada, la esposa coqueta, el rústico, el padre tirano o la matrona llena de sabiduría popular—, Biddy es una heroína poco convencional que aporta muchos elementos originales a la comedia de Steele. Biddy, como ocurrirá luego con Arabella, ha crecido aislada y sin contacto con la sociedad. Desde su infancia lee romances de manera compulsiva y, como consecuencia, su interpretación de la realidad y de sí misma se ven teñidas por esa coloración romántica identificada como característica del quijotismo femenino británico. Tal y como indica uno de los personajes:

> […] the young lady by being kept from the world has made a world of her own. She has spent all her solitude in reading romances; her head is full of shepherds, knights, flowery meads, groves and streams, so that if you talk like a man of this world to her you do nothing. (1967: 16)

Joven e inexperta, Biddy intenta entender el mundo a través de los códigos románticos; así, en su lectura de situaciones y personajes buscará aplicar las estructuras argumentales y los patrones de caracterización de sus amados romances. Tal y como se explicita en la obra, Biddy «governs herself wholly by romance» (1967: 38) y, en concreto, rige su conducta por los mismos romances de origen francés que serán la manía de Arabella: Oroondates, Statira, Cassandra, Astraea y la ya mencionada Clelia, son héroes y heroínas que Biddy asumirá como reales. Mientras que la señora Tipkin, su tía, le ruega enfáticamente que aprenda a actuar y a hablar como el resto del mundo, lo que Biddy aprende es a esperar acontecimientos extraordinarios que sigan las pautas de los romances en su, de otra manera, monótona y convencional existencia, o a colorearlos con el más atractivo filtro del lenguaje poético. Por ejemplo, hablando de los elementos naturales, Biddy recrimina a su tía por su convencional descripción de los mismos, la cual contrasta ostensiblemente con sus aventadores vendavales o su referencia a espíritus arbóreos o dragones nebulares (1967: 29). Aunque Biddy hable de ver el mundo de manera distinta,

no tiene alterados sus sentidos: es muy capaz de percibir la realidad del viento, de los árboles mecidos por el aire o de las nubes, y no necesita reescribir a Humphry como un villano romancesco para saber que no desea casarse con él. Sin embargo, aplica la coloración romántica tan característica del quijotismo femenino, que no llega a los niveles de distorsión epistemológica del caballero manchego o incluso de Juliette, a la realidad para lograr una romantización de la misma, haciéndola más atractiva. En este sentido, Biddy realiza la operación opuesta a Juliette: mientras ella veía elementos parecidos al romance en la realidad y, por tanto, se trasladaba a una realidad fictiva, Biddy percibe la realidad tal y como es, y se empeña en definirla en términos literarios. Podríamos decir, pues, que Biddy inaugura la concepción del quijotismo como lectura en clave romántica de la realidad sin llevar implícita una distorsión sensorial, sino más bien una subversión en ocasiones muy consciente.

En concreto, todo lo referente a la experiencia primordial de cualquier heroína romántica que se precie, el amor y el cortejo, se convertirá en su particular obsesión y donde desarrolle de manera más elaborada su correlación entre realidad y literatura, estableciendo el silogismo básico de toda mujer quijote: si un hombre parece un héroe romántico, habla como un héroe romántico y se comporta como tal, la lógica quijotesca concluye que bien puede serlo. Biddy se aleja, por tanto, de Don Quijote y de sus caballerescas hermanas quijotescas, y se acerca más al modelo de prototipo de heroína romántica que encarnará la protagonista de Lennox, Arabella, y que ya se había visto encarnada en Juliette. Esta heroína es siempre una joven en edad casadera que se halla en el centro de una trama romántica donde su amado debe experimentar tremendas vicisitudes para alcanzar su mano —y, generalmente, también su fortuna o su título—. Tanto la heroína como el héroe del romance histórico o galante son atractivos y nobles, y será por este patrón literario por el que Biddy se perciba a sí misma y a los hombres que la rodean.

Para comenzar, escribe o recrea la realidad de manera más romancesca, asumiendo un nuevo nombre y, con él, una más alta clase social, de la misma manera en la que Alonso Quijano, hidalgo, se convirtió en Don Quijote de la Mancha, caballero andante, por obra y gracia de su imaginación contaminada por los romances. Aunque Biddy es joven, rica y atractiva, y, por tanto, su

reescritura es menos inverosímil que la de Alonso Quijano, aun así Steele ofrece una serie de cómicas trasformaciones en la línea cervantina. Como ya hizo el manchego, Biddy adopta un nuevo nombre y con él una identidad más acorde con sus aspiraciones románticas. Repasando ejemplos sacados de sus lecturas, Biddy especifica que el nombre de una heroína debería ser suave y seductor, debería deslizarse por media docena de sílabas, debería estar lleno de vocales y no roto por consonantes (1967: 28). En una de las escenas más cómicas, Biddy confiesa a Clerimont que tiene que admitir avergonzada que recibió el nombre de «Bridget». Además, realiza una petición a su pretendiente: si va a mencionar su nombre, que sea el de «Parthenissa», el que decidió adoptar desde que tuvo uso de razón (1967: 36). Un término, esa razón o «discretion», que Steele emplea de manera irónica en medio de su parodia de las convenciones heroicas romancescas.

Después del nombre, Biddy sigue en la estela de Don Quijote y ennoblece su linaje, esta vez recurriendo a otro de los lugares comunes del romance: el héroe o heroína que crecen sin saber que son descendientes perdidos de nobles progenitores. La heroína de Steele sienta las bases para muchas quijotes posteriores cuando exclama: «I am not satisfied in the point of my nativity. Many an infant has been placed in a cottage with obscure parents till by chance some ancient servant of the family has known it by its marks» (1967: 29). Aunque habrá heroínas quijotescas que no requerirán de semejante transformación, la mayoría de las «quijotas» inscritas en comedias también llevarán a cabo está implausible recreación de sí mismas y sus circunstancias. Esta romantización de la propia identidad se verá imitada, por ejemplo, en la Biddy/Bridgetina de Memoirs of Modern Philosophers (1800) de Elisabeth Hamilton, en la Margaret/Margaritta de Romance Readers (1810) de Sarah Green o en la Cherry/Cherubina de The Heroine (1813) de Eaton Stannard Barrett.

Otra lectura distorsionada característica de las mujeres quijote es su categorización de los hombres que conocen en villanos o héroes, empleando la polarizada caracterización de los maniqueos romances. Esta clasificación en friend or foe, amigo o enemigo, posible marido o abductor, permite a una joven sin experiencia en el mundo, como es Biddy, encontrar algo de sentido en la

siempre confusa entrada o presentación en sociedad. Así, puede rechazar a Humphry porque no se adapta a sus patrones románticos y escapar así un destino reservado para muchas de sus coetáneas. Su percepción romántica le permite desafiar la autoridad patriarcal y ver más claro que aquellos cuya visión no está distorsionada por prejuicios literarios, sino por otro tipo de ideas preconcebidas. Biddy participa así en el discurso protofeminista que el quijotismo femenino desarrollará en muchas de las obras dieciochescas. Sin embargo, esta peligrosa visión del mundo en blanco y negro, en romántico o antirromántico, entraña muchos peligros, ya que deja a la joven a la merced de hombres sin escrúpulos que pueden emplear su particular obsesión romántica para obtener su mano y, de nuevo, su tentadora fortuna.

En la obra de Steele este peligro se materializa en la figura del capitán Clerimont. Dispuesto a conquistar a Biddy, éste adopta todas las convenciones retóricas y de comportamiento de un héroe romántico para lograr un rápido matrimonio antes de que los parientes de la heroína puedan interponerse. La empresa no será fácil: Biddy pondrá a prueba su conocimiento de las convenciones románticas y buscará alargar el periodo de cortejo lo máximo posible, para evitar perder así sus prerrogativas como señora de sus pensamientos. Un ejemplo muy claro ocurre cuando el supuesto héroe habla de matrimonio u hijos y Biddy, ofendida, responde:

Oh, fie! Whither are you running! You know a lover should sigh in private and languish whole years before he reveals his passion; she should retire into some solitary grove and make the woods and wild beasts his confidants. You should have told it to the echo half a year before you had discovered it, even to my handmaid. And yet besides —to talk to me of children. Did you ever hear of an heroine with a big belly? (1967: 37)

Biddy comparte la idealización del amor cortés que ha observado en sus lecturas, donde no existe consumación y donde es posible ejercer un dominio absoluto sobre el caballero enamorado durante largos años. Más adelante, refuerza esta idea cuando dice que «when the husband begins the hero ends» (1967: 60),

cuando el marido empieza acaba el héroe, y que, por tanto, no quiere renunciar a los disfraces, las serenatas y las aventuras (1967: 61). Este deseo de prolongación del espacio de poder de una joven, el cortejo, será un lugar común en la tradición del quijotismo femenino, y, como se verá a continuación, será ampliamente explotado por Lennox.

Sin embargo, Clerimont no se da por vencido y recurre a un modelo literario que amenaza con suplantar los castos romances heroicos: las novellas galantes. Para conseguir su propósito antes de que se cumplan los largos años de fidelidad exigidos, Clerimont afirma que «though our amours can't furnish out a romance, they'll make a very pretty novel» (1967: 61), estableciendo una nueva fuente de referencia literaria: la ficción en prosa más plausible y verosímil en la que fugas por amor y matrimonios de conveniencia son una presencia constante. Por tanto, la crítica de Steele se mueve más allá del romance para incluir aquellas novellas que presentan una mayor falta de moralidad, puesto que el cortejo ya no se basa en el amor cortés, sino en el coqueteo galante que ya se pudo ver en las historias intercaladas de Subligny. Al final, Clerimont consigue su objetivo; la inocente Biddy acepta fugarse y casarse con él, concluyendo así «the whole story of my amour to this my nuptial day, under the title of 'The Loves of Clerimont and Parthenissa'» (1967: 76). Steele ingenia así un final ciertamente original: no condena ni cura el quijotismo de Biddy y permite que ésta tenga su final de cuento de hadas. Su castigo no es el gran ridículo que experimentarán heroínas posteriores; no obstante, hay un toque de escarmiento: su matrimonio es fruto del engaño y la manipulación. Cuando caiga el telón sobre los amores de Clerimont y Parthenissa, el quijote de Steele tendrá que enfrentarse a la realidad no romántica de su matrimonio de conveniencia, precisamente el destino del que con tanta ansia intentaba escapar. Y, aunque se inscriba en una comedia, el lector/espectador no puede evitar sentir lástima por una joven cuya inocencia e ingenio, a pesar de o precisamente a causa de su ilusión quijotesca, hace que contraste de manera significativa con los personajes ridículos, superficiales, amorales o abiertamente violentos que la rodean.

Steele anticipa, pues, la lectura benevolente que Fielding hará del quijotismo en su joven y romántico Joseph y su inocente Adams. Steele retoma particularidades primordiales de quijotes femeninos que ya estaban en heroínas

anteriores, como la joven, romántica e inocente Juliette, mientras, al mismo tiempo, retorna a la tradición cómica y burlesca anterior a Subligny y bebe de las fuentes de Overbury. Lo hace respondiendo al gusto de su época; una época en la que Don Quijote se consideró una obra maestra de la sátira. Joseph Addison, amigo y colaborador de Steele, afirmó que exponer a un loco de amor al ridículo es una corrección mejor que darle consejo, y que la lectura de Don Quijote es un remedio tan efectivo contra las extravagancias de la pasión como lo es la lectura de cualquiera de los filósofos de la antigüedad (1861: 141). Steele parece compartir su opinión en lo que a la función de la burla o la parodia en la obra quijotesca se refiere. Así, a través del humor, Steele critica esos libros llenos de mentiras improbables, los cuales, como afirma Mrs. Tipkin, solo sirven para corromper a las jóvenes y llenarles la cabeza con mil sueños absurdos (1967: 30), sin permitir a estas jóvenes protegerse de hombres sin escrúpulos como Clerimont y de la ficción romántica o novelesca de la que se sirven para seducirlas. Sin embargo, a diferencia de autores y autoras posteriores, lo hace no desde la sátira mordaz, sino desde la efectividad cómica y desde una postura de diversión complaciente. Por tanto, su obra permite que los espectadores se rían de forma benevolente con su parodia del lenguaje y las convenciones del romance, así como con las divagaciones de su quijote, creando un personaje femenino altamente simpático y entretenido, caracterizado por su determinación y su ingenuidad cuando se trata de su obsesión literaria que será ampliamente imitado en obras posteriores, tanto en el teatro como en la prosa dieciochesca, en obras tan dispares como la comedia anónima Angelica, or Quixote in Petticoats (1758), Polly Honeycombe (1760) de George Colman o The Rivals (1775) de Richard B. Sheridan, y en novelas como las anteriormente mencionadas. En este sentido, Biddy inaugura un nuevo tipo de la escena literaria británica: el quijote femenino, o una «perfect Quixote in petticoats» (1967: 38), un perfecto quijote con enaguas, heredera del caballero manchego en su interpretación literaria del mundo y de su propio papel en él.

Muy diferente en enfoque es otra temprana obra del quijotismo femenino, esta vez escrita por una poeta y novelista, Jane Barker. Sus obras más conocidas son las que conforman la conocida como «trilogía de Galesia»: Love Intrigues: or the Amours of Boswil and Galesia (1713), A Patch-Work Screen for the Ladies; or, Love and Virtue Recommended (1723) y The Lining of the Patch-Work Screen: Design’d for the Farther Entertainment of the Ladies (1726). La trilogía se construye imitando la técnica del patch-work, intercalando diferentes relatos o

poemas, y tiene la estructura de una «framed novelle» (Donovan, 1997), o novela marco en la que se ensartan los distintos retazos de la narración, cubriendo distintos géneros y recogiendo distintas voces. Los relatos se engarzan en la historia del desarrollo de Galesia como artista, están inscritos en un marco narrativo que ofrece una profunda reflexión sobre las inquietudes y aspiraciones intelectuales, profesionales y literarias de una mujer escritora. Y es en este contexto, en concreto en el último volumen de la trilogía, donde se encuentra el relato titulado «The History of Dorinda», una breve historia de las desventuras de una joven quijote. El relato comienza in media res, cuando un viejo conocido salva a Dorinda de cometer un desesperado acto de suicidio, empujada por las consecuencias de su ilusión quijotesca. Huérfana y en posesión de una fortuna propia, Dorinda devora romances, novelas u obras de teatro. Una vez más, tomando los preceptos literarios como guías para su interacción en el mundo, llega a cometer numerosos atentados contra el decoro y los códigos de conducta de la época. El peor será, sin duda, haber contraído matrimonio con su lacayo, Jack. Éste dilapida su fortuna, e incluso vende a su hijo y transforma a su propia mujer en criada de su amante. Todo ello conduce a Dorinda a una búsqueda desesperada de su hijo y, finalmente, a atentar contra su vida.

Rememorando su juventud, Dorinda identifica la causa de su actual estado: sus «Romantick Whimsies», sus caprichos o extravagancias románticas, aprendidas de sus lecturas, las cuales habían logrado que se considerara a sí misma una heroína y a todos los hombres que la adulaban o miraban, héroes (1726: 106). Incluso lograron que asumiera que todo lacayo o paje atractivo y con modales era en realidad el hijo de un noble o gran señor. Al igual que sucedía con Don Quijote y ocurrirá luego con Arabella, Dorinda establecerá una serie de correspondencias entre ficción y realidad, atribuyendo cualidades heroicas a quien no las posee. Sin embargo, hay una diferencia fundamental con Arabella: la locura quijotesca de Dorinda conlleva acciones poco decorosas en su búsqueda de aventuras, entre ellas la de ir sin carabina y enmascarada al teatro. Las mascaradas como espacio de libertad son un tema recurrente cuanto se trata de la influencia perniciosa de la lectura sobre las mentes femeninas y de la subversión del orden establecido latente en la ficción que producen y consumen las mujeres (Schofield, 1990). Tanto en la obra de Barker, como en ficciones quijotescas posteriores, por ejemplo en Romance Readers, las escenas de mascaradas siempre esconden, si no la realización, sí al menos la amenaza de actos inmorales, lo cual puede resultar igualmente perjudicial para la reputación

de una mujer. Como afirma la arrepentida Dorinda, no cometió el pecado capital, es decir, la pérdida de su virtud, pero a los ojos del mundo su actitud no era solo deshonrosa, sino también ridícula, y distaba poco del comportamiento de una vulgar prostituta (1726: 107). Debido a ello, Dorinda pronto abandona su afición por aventuras extra-domésticas, pero su locura romántica persiste, adoptando ahora nuevas formas:

Time and absence help'd me to overcome my Folly and I became more sedate, so as not to ramble alone to Plays, nor to be seen in Places unfit for young Gentlewoman; nevertheless, a Romantick Humour hung long upon me, that if any worthy Country-Gentleman made his Addresses to me, I set him in the rank of Justice Clod-pate, or Justice Calf in those Comedies, and fancy'd their spruce young Footman some Prince or Hero in disguise, like Dorus in Sir Philip Sidney's Arcadia. (1726: 108)

Por causa de esta forma de locura quijotesca aplicada a posibles pretendientes, común a todas las quijotes británicas, Dorinda confiesa su preferencia por su apuesto y educado lacayo. Como reconoce Dorinda una vez curada de su quijotismo, Jack, habiendo sido educado por el padre de Dorinda y habiendo leído libros suficientes para aparentar un linaje que no posee, se aprovecha de que es una «Romantick Humourist», una mujer cuyo sentido ha sido trastornado por la visión romántica del mundo, para manipularla y consentir un matrimonio inmediato, antes de que pudiera cambiar de opinión (1726: 113). Una vez más, el quijote es la víctima de manipuladores capaces de emplear el código semiótico romántico para obtener un beneficio de su ilusión romántica.

Esta definición del quijotismo como un «humor romántico», como una inclinación desequilibrada, se muestra acorde con la idea de humorist con la que se asocia a don Quijote en la época augusta o con la del entusiasta o enthusiast, la cual predominará a lo largo de este siglo (Close, 1977: 12). Condicionada por sus efluvios románticos, la mente de Dorinda continuará desarrollando silogismos aprendidos de sus lecturas a la realidad. Así, Dorinda busca en sus lecturas una posible justificación para la decisión de contraer matrimonio con su

lacayo, en especial cuando debe enfrentarse a la dura censura de la sociedad en pleno. Esta posible justificación llega, una vez más, de la mano de una de las convenciones más características de los romances, la revelación de los nobles orígenes de sus protagonistas:

Then again, my romantick Brain would make me imagine, that he was of an Origin; (if known) above what he appeared: for he had been a Beggar-boy, taken up at my Father's Gate, and was bred up in my House, […], nor would he ever be persuaded to tell his Name, nor from whence he came. (1726: 111)

Incluso ya casada, Dorinda persevera en sus intentos de mantener su ilusión romántica, enfatizando que en el quijotismo actúa un cierto elemento de voluntad, de deseo de aplicar esta coloración romántica a situaciones de otro modo adversas. Cuando su marido decide que debe ir a una casa de su propiedad y retirada de la ciudad, ella afirma que «I was a little pleased, hoping my Romatick Notion was come true, and that I should find something a little tolerable and decent, Suitable to his Person, which was truly handsome» (1726: 115). Una vez más, las apariencias llevan a la joven quijote a esperar un resultado digno de los cuentos de hadas que ha aprendido a esperar gracias a sus lecturas.

A pesar de la resistencia de su coloración romántica, la realidad de su situación comienza a levantar el velo que cubría su visión. Ante el unánime rechazo que provoca su matrimonio, Dorinda comienza a cuestionar su decisión, o, en sus propias palabras, logra apartar la cortina que oscurece «the Eyes of my Reason, and behold him as the poor Beggar-boy Jack, whose business it had been to clean the Dog Kennels» (1726: 111). Es decir, puede ver de nuevo la realidad como es, sin el tamiz de la coloración literaria. Sin embargo, las consecuencias de su locura de juventud ya son irremediables en una sociedad no solo obsesionada por conservar la virtud femenina intacta, sino también por la necesidad de preservar la apariencia de dicha virtud. Dorinda admite que en su confesión de amor se expuso a sí misma a Jack, a sus sirvientes, y, a través de ellos, al mundo, llegando a la conclusión de que su honor, al menos en

apariencia, se había perdido (1726: 110, 113). Aunque a diferencia de heroínas posteriores, como son los quijotes de Green o Hamilton, Dorinda no pierde su virginidad, la sospecha es suficiente y, ante esta situación, no tiene más remedio que casarse y sufrir las penurias que le inflige su marido.

Es por todo ello que esta historia ha sido definida como «a cautionary tale of the disruption of power relations in class and gender that can occur when a young woman confuses romance and real life» (Wilson, 1997: xxxvi), un cuento didáctico que busca advertir sobre los peligros que acarrea para una joven y su sociedad la confusión de realidad y ficción. Barker, una escritora de corte conservador, se aleja no obstante de autores como Overbury y no condena los romances per se, sino la falta de lectura crítica de su heroína. En su trilogía, Galesia aparece como un modelo ideal de lectora, capaz de disfrutar con romances o novellas, pero sin perjuicio alguno a su intelecto o, más relevantemente, a su moral. Más aún, en Lining, quizá la obra más metaliteraria de las tres, Galesia defiende los mismos romances que habían trastornado a Juliette y Biddy, o que incluso causarán el quijotismo de Arabella, y los compara de manera positiva con la literatura contemporánea:

Those honourable Romances of old Arcadia, Cleopatra, Cassandra, & c. discover a Genius of Vertue and Honour, which reign’d in the time of those Heroes, and Heroines, as well as in the Authors that report them; but the Stories of our Times are so black, that the Authors, can hardly escape being smutted, or defil’d in touching such Pitch. (1726: 129)

Como ya reflexionaba Cervantes, el romance, con toda su inverosimilitud, ofrece un mundo de elevados ideales que contrasta con el más cruel mundo circundante. Barker enfatiza esta idea no solo con la triste historia de Dorinda, sino también con el final de la historia de Jack, quien vende a su hijo y, además, acaba matando a su concubina. A este respecto, Galesia reflexiona:

Amongst the Old Romances, said she to her self, we find strange and improbable

Performances, very surprising Turns and Rencounters; yet still all tended to vertuous Ends, and the Abhorrence of Vice. But here is the Quintessence of Wickedness designed and practiced, in a special manner, in the story of Jack Merchant […].(1726: 128)

A pesar de que no todos los personajes femeninos de Barker son modelos de lectoras juiciosas y, de hecho, alguna más es también un quijote por el hecho de cometer errores como consecuencia de leer «some ridiculous Romance, or Novel, that inspired her with such a Vile Undertaking, from whence she could rationally expect nothing but Misery and Disgrace» (1726: 102), la trilogía de Barker es un ensayo sobre las distintas formas que adopta el romance y su relación tanto con la escritora como con la lectora de su época, incorporando en una entretenida narración formas romancescas junto a una crítica de las mismas. Así, Barker reivindica la asociación de las mujeres escritoras con el romance, pero se erige como crítica con autoridad para cuestionar las limitaciones de dicho género y proponer alternativas estética y moralmente mejores para sus lectoras.

Anticipando a autoras como Lennox, Hamilton o Austen, quienes también analizarán la adecuación formal y moral de ciertos géneros considerados femeninos, y reflexionarán sobre la difícil posición de las mujeres en el mundo de la ficción, Barker emplea a sus heroínas escritoras o lectoras para dar voz a la tensión entre sus aspiraciones como intelectual y su limitada condición como mujer, llevando esta identificación un paso más allá y entretejiendo su propia historia como mujer y novelista en su narración, con la construcción de Galesia como claro alter ego. Sentando las bases para autoras posteriores, Barker reflexionará sobre los peligros que corre una mujer por su limitada educación. En la historia de Dorinda vemos cómo, sin la formación adecuada, la lectura indiscriminada de cualquier género —ya sean obras de teatro, novelas o romances— puede resultar peligrosa para las jóvenes lectoras. Además, los peligros no solo se encuentran en la lectura, sino en la inexperiencia, en la falta de instrucción sobre la realidad de la sociedad en la que viven. En este sentido, Dorinda comienza su historia sin la guía de padres, mentores, o incluso amigas, como una coqueta cualquiera en busca de marido, y comete su falta más grave precisamente por no seguir las convenciones del romance: en vez de mostrarse

distante con su amante, como hará la misma Galesia en conformidad con las reglas del romance, decide confesar sus sentimientos e incluso ser ella la que ofrezca su mano en matrimonio. Aunque el quijotismo de Dorinda le haga confundir apariencia y realidad, es irónicamente la necesidad impuesta por la sociedad de guardar las apariencias y casarse a pesar de no haber cometido falta alguna la que conlleva su mayor desgracia.

Al igual que sucedía con la heroína de Steele, al permitirnos conocer su historia a través de su propia voz, y, más aún, una voz cargada de arrepentimiento, Barker permite que el lector simpatice con su protagonista y con el excesivo sufrimiento que ha desencadenado una ilusión condicionada por la juventud y la falta de juicio crítico, por lo que la condena a la lectura queda suavizada en una obra por lo demás defensora de las mujeres tanto escritoras como lectoras y se sustituye por una reflexión sobre las apariencias, la falta de una educación racional y de una profesión para las mujeres —ya que Dorinda se ve abocada a la pobreza al no disponer de dinero propio tras su matrimonio y al tener que depender de la ayuda financiera de unos amigos que le han dado la espalda— y las penurias a las que conduce las condiciones del mercado matrimonial para muchas mujeres.

Dorinda es el ejemplo negativo; su némesis es Galesia, el paradigma de una mujer que logra superar las limitaciones impuestas por la sociedad, que logra negociar con ellas, y que obtiene éxito de una manera poco convencional: sin marido, pero con una profesión. Junto a su necesidad de ganar experiencia en el mundo, lo que Barker parece indicar es que si Dorinda hubiera tenido acceso a la narrativa romancesca pero moral de Galesia, o de otras mujeres como ella que escriben ficción de naturaleza moral con fines didácticos especialmente dirigida a jóvenes lectoras, no hubiera cometido los errores de juventud que finalmente conducen a su desgracia. Barker, al igual que muchas de sus contemporáneas, defiende la idea de una comunidad de mujeres escritoras y lectoras donde la instrucción moral sea útil y, además, se presente de una manera adecuada para un público lector eminentemente femenino. Esta idea, desarrollada por Sarah Scott en Millenium Hall (1762), por ejemplo, se ve reflejada en la metáfora del patch-work: una actividad femenina que se realiza en grupo y donde las mujeres colaboran para crear una obra de arte en común, uniendo retazos de distintas

telas o materiales. Además, el patch-work sirve como metáfora de la actividad profesional de estas mujeres escritoras, como Galesia o Barker, quienes dejan el hilo y la aguja, para tomar el papel y la pluma como sus instrumentos de trabajo. [4] Cuando una de sus anfitrionas pide que Galesia contribuya a su obra de patch-work, la protagonista de Barker solo encuentra en su baúl retazos de narraciones, «nothing but Pieces of Romances, Poems, Love-Letters and the like» (1723: a5v). Su anfitriona le insta a que componga una obra con estas piezas textuales, y de esa empresa surge el propio libro en el que se enmarca esa historia, A Patch-Work Screen for the Ladies, una obra colaborativa creada por y para mujeres.

Dorinda es, pues, heredera directa de Biddy, aunque su naturaleza trágica demuestra que Barker busca más que el mero entretenimiento y explora el lado oscuro de la situación de la mujer en su época. Mientras Overbury y Steele crean una figura eminentemente cómica, Barker construye un paradigma de heroína trágica que se verá obligada a pagar por sus errores. Por otra parte, Barker y Steele van más allá de la simple parodia y dibujan un personaje capaz de suscitar una cierta empatía en el público. En consecuencia, el tono y el propósito también difieren de una obra a otra: de la comedia y el entretenimiento en Steele, pasamos a la tragedia y a la instrucción en Barker. Tanto la interpretación cómica como la trágica del quijotismo de sus jóvenes lectoras tendrán su eco en la obra de Lennox, así como en obras de teatro y novelas posteriores, en las que estas dos ramas de la tradición quijotesca femenina se harán claramente manifiestas, llegando incluso a convergir en una misma obra o en una misma heroína.

Tanto Overbury, como Steele y Barker, son importantes eslabones en la línea de recepción y apropiación que la novela cumbre de Cervantes experimentó en la Inglaterra del largo siglo

xviii

. Además, demuestran la riqueza que existirá en la interpretación y el uso del quijotismo en esta época, y la manera en la que las distintas obras quijotescas dialogan las unas con las otras desde el comienzo mismo de la tradición cervantina fuera de las fronteras españolas. En este sentido, las obras

anteriormente comentadas contribuyen a asentar los pilares de la posterior tradición del quijotismo femenino, y demuestran que la fascinación por un personaje cuya visión romántica no coincide con la realidad comienza mucho antes que Lennox e incluso Fielding. Overbury, el traductor de Subligny, Steele o Barker inauguran la visión del quijotismo femenino como distorsión o auto-engaño ligados a la juventud e inexperiencia de sus heroínas y, además, comienzan ya a emplear la distorsión romántica de la realidad que muestran sus protagonistas para cuestionar tanto la forma como el contenido de los géneros literarios de moda, en estos casos concretos el romance, con sutiles dardos a la novela galante. Además, ya desde Overbury, es posible percibir la manera en la que el quijotismo femenino apunta a las complejas relaciones entre genre y gender, entre los géneros literarios y su producción y consumo por parte de mujeres escritoras y lectoras, respectivamente. Igualmente, en todas estas obras hay un elemento de comentario social, centrado en cómo la lectura obsesiva de romances y la adopción de los modelos de conducta allí encontrados tiene un impacto evidente sobre la piedra angular de la experiencia feminocéntrica en el siglo

xviii

: el cortejo y el matrimonio. Este impacto podrá expresarse de manera más o menos cómica, más o menos moralizante, dependiendo del nivel de transgresión, como ha podido observarse en el caso de Dorinda. Finalmente, ya desde su origen, el quijotismo femenino abrirá la puerta a un comentario desde la perspectiva de género sobre la educación, o falta de ella, de las mujeres, y la necesidad de crear un cuerpo crítico de escritoras y lectoras, para sortear así los peligros que el quijotismo esconde para sus víctimas.

Notas:

[1] Madeleine de Scudéry a veces publicó bajo seudónimo, empleando el nombre de su hermano George. Como consecuencia, en ocasiones se refieren a la autora de las populares narrativas romancescas como si fuera un hombre.

[2] Dalziel (1973: xvi), Doody (1989: xxiii) y Looser (2000: 107), entre otras, han rastreado el origen de ciertos episodios de la novela de Lennox hasta Subligny.

[3] Kenny (1972: 201) y, una vez más, Doody (1989: xxiv), apuntan a la comedia de Steele como un modelo literario para Lennox, aunque no desarrollan esta conexión.

[4] Como bien ha indicado Kathryn King a este respecto «the central patch-work metaphor […] projects the image of a community of female readers and writers and implies a strategy of authorial ownership» y «it is especially suggestive in the way it constructs professional novel-writing as an emergent form of women's work» (1995: 79).

2. EL QUIJOTE FUNDACIONAL: CHARLOTTE LENNOX Y THE FEMALE QUIXOTE

La figura y obra de Charlotte Ramsay Lennox ha experimentado una creciente popularidad, en especial desde el auge de los estudios de género en los años 70. Se ha convertido en una presencia relevante en la historia de la literatura inglesa, tanto por ser una mujer escritora de reconocido éxito en su época, como por ser la creadora de la mujer quijote fundacional. Su obra, la cual contiene profundas reflexiones sobre el debate que asociaba ciertos géneros con las mujeres escritoras y lectoras, se ha visto aclamada como uno de los hitos en el camino para entender dichas conexiones y la postura de las novelistas con respecto a este debate en el siglo

xviii

.

En el corazón de esta discusión sobre el género literario y el femenino se encuentra su obra maestra, The Female Quixote or, the Adventures of Arabella (1752). En su novela Lennox no solo retoma y desarrolla algunos de los lugares comunes de narraciones quijotescas anteriores, sino que también profundiza en la reflexión sobre las transformaciones que el género narrativo estaba experimentando a mediados del siglo

xviii

. Más que en ningún trabajo anterior, el quijote femenino de Lennox se convierte en el alter ego de la mujer lectora y escritora, marcando un antes y un después en la tradición quijotesca y convirtiéndose en ejemplo para futuras escritoras con influencia cervantina. En este sentido, se antoja correcta la visión de la crítica contemporánea que proclama el papel de Lennox como una de las madres de la novela, a la vez que una de sus primeras críticas (Thomson, 1992: 113).

2.1. EL ROMANCE Y LA VISIÓN FEMINOCÉNTRICA DEL MUNDO

Lennox comienza su relato con un cuento de hadas: un marqués se enamora de una joven más humilde pero hermosa, se casa con ella, y se retira con ella a su mansión en un bucólico rincón de la campiña inglesa. Sin embargo, el cuento de hadas pronto pierde su encanto para la marquesa, ya que se halla sola y solo encuentra consuelo en la lectura. Entonces su cuento de hadas entronca con el de su hija: la marquesa muere al dar a luz y la pequeña Arabella crece en su aislada mansión bajo la tutela de su padre. La herencia que Arabella recibe de su madre son sus narrativas romancescas, volúmenes que, como apunta Lennox, el marqués tomo del vestidor de su mujer para trasladarlos a su propia biblioteca. Es en esa biblioteca paterna donde Arabella encontrará los romances que desencadenarán su quijotismo. A la edad de diecisiete años, en el delicado momento de transición entre niñez y madurez, Arabella recupera la herencia materna como faro: considera que los romances son retratos auténticos de la realidad, y toma su contenido como guía para desarrollar su visión de mundo. Desde ese momento, todas sus ideas y expectativas se moldearán a partir de sus lecturas (1973: 7).

Nada será más fácil para Arabella que crear un mundo a la medida de sus fantasías romancescas. Habiendo leído grandes cantidades de romances franceses, en concreto unos muy mal traducidos, enseguida comienza a crear silogismos entre su vida y la de las heroínas de sus lecturas. Al igual que su madre, sus únicos pasatiempos son la lectura y pasear como una ninfa por sus aislados jardines de cuento de hadas, un escenario proclive a cimentar sus fantasías en vez de contrarrestarlas. Además, Arabella es muy hermosa, elegante y noble. Tiene, por tanto, todos los atributos de las heroínas de sus romances. Hasta su nombre tiene un toque romántico y no requiere la transformación que lleva a cabo Biddy en la obra de Steele. Así, el razonamiento de Arabella es el siguiente: si las jóvenes que también son hermosas, ricas y nobles se convierten en heroínas, y yo soy hermosa, rica y noble, he de concluir que yo estoy destinada a convertirme en una heroína. En este sentido, los paralelismos que

establece entre ficción y realidad tienen un fundamento más consistente que los de Don Quijote, y parece más verosímil que pueda llegar a considerarse una heroína. Más que a Cervantes, Lennox vuelve a Barker o a Fielding en su caracterización romántica del quijote. Este último escribió una reseña de la obra de Lennox en The Covent-Garden Journal del 24 de marzo de 1752 donde alaba la misma como más creíble que la de Cervantes por considerar más verosímil que una joven como Arabella se considere un quijote a que lo haga un caballero de una cierta edad y experiencia, quien además tiene poco ya de caballeresco (citado en Small, 1969: 96).

Como Amy Pawl ha señalado, Arabella solo debe reescribir el mundo, no a sí misma, gracias a las cualidades románticas atribuidas por Lennox a su heroína (2000: 150). Y eso es exactamente lo que hará: escribir un nuevo mundo acorde con su yo romántico. En concreto, lo construirá alrededor de la piedra angular de los romances heroicos franceses, el amor y el cortejo. Arabella aprende que el amor es el principio que gobierna el mundo, que todas las demás pasiones se subordinan a ella, y que el amor por sí mismo causa todas las alegrías y las miserias de la vida (1973: 7). También aprenderá que la mujer es supremo objeto de adoración, que los hombres deben realizar extraordinarias hazañas y actos de sacrificio para ganar su amor, y que la cualidad que define a una mujer, por encima de todas las demás, es su virtud. Por tanto, será en estos términos cómo se interpretará a sí misma, a los hombres y mujeres que conozca, e incluso las normas sociales por las que se deben regir damas y caballeros.

En una narración tan feminocéntrica como es el romance o la novela quijotesca con protagonista femenina, es esencial entender la relación de Arabella con otras mujeres, algo que tiende a perderse en el análisis de la obra a favor de un enfoque únicamente orientado al análisis del cortejo y las relaciones patriarcales. Es importante no olvidar la relevante presencia de mujeres en la obra de Lennox, no solo por no repetir esos mismos patrones patriarcales que han llegado en épocas anteriores incluso a anular la autoría de Lennox a mayor gloria de Johnson,[1] sino también para entender la importancia de la comunidad femenina en obras posteriores donde la heroína quijotesca madura y aprende en relación con su Otra, su némesis femenina. Las demás mujeres de la obra están llamadas a cumplir con los papeles asignados por los romances: dama de

compañía, confidente y amiga, compañera heroína. En esas categorías coloca Arabella a las mujeres de su entorno y espera de ellas que respondan a sus patrones románticos igual que hará luego con los hombres.

En primer lugar, como buen quijote, Arabella tiene un contrapunto sanchopancesco en su criada Lucy. Su lealtad y sencillez harán que Fielding resalte el paralelismo con el escudero español, aunque matice lo obvio: no hay un personaje que pueda igualar la genialidad cómica del manchego (citado en Small, 1969: 95). Aun así, Lucy es un personaje que, al igual que Sancho, consigue las risas y el cariño del lector: sus malapropismos sirven de contrapunto paródico a los grandilocuentes discursos románticos de Arabella, su inocencia y su lealtad a su ama en cualquier situación hacen que su estatura moral esté por encima de muchos otros personajes en la obra, mientras que su creciente credulidad y quijotismo permite que las aventuras sean más cómicas, ya sin su correctivo realista a las lecturas románticas de Arabella. Aunque Lucy se parecerá cada vez más a la doncella romancesca que Arabella espera, ya que llega a adoptar su visión del mundo y su lenguaje hasta el punto de exasperar igualmente al racional Glanville, aun así conservará la naturaleza cómica e incluso picaresca necesaria para resaltar la imposibilidad de llevar a cabo las empresas románticas que Arabella planea. Por una parte pide a su ama que ordene a su enamorado que viva, reforzando esa idea romántica del amor que puede dominar la vida y la muerte, y, por otra, no duda en aceptar un soborno del mismo enamorado para hacerle llegar su carta a Arabella. Así, inconscientemente, Lucy juega el papel de facilitadora del romance que Arabella cree vivir: primero, al creer todo lo que ella dice; y, segundo, al cumplir fielmente lo que se espera de las criadas en los romances. Finalmente, permite que la lectora sea consciente del hecho de que Arabella está escribiendo o creando una trama romancesca para sí misma, ya que insiste en que Lucy debe hacer el papel de amanuense y redactar su historia para la posteridad. Ante la imposibilidad de la simple de Lucy para escribir semejante narración, Arabella instruye a su criada con un resumen de su heroica vida en tono inequívocamente romántico.

Otras mujeres cumplen también un papel preasignado en la narrativa romancesca de Arabella: una condesa que intenta ejercer de instructora cumple el papel de

hada madrina o mentora; Miss Groves, una mujer cuya honra se halla en entredicho, se convierte a los ojos de Arabella en una heroína en apuros; una prostituta disfrazada es una heroína de incógnito; y, finalmente, Miss Charlotte Glanville, su prima, se trasforma en la necesaria contrapartida femenina de las narrativas romancescas. Mientras que Arabella ve en ella una posible compañera heroica, Charlotte se presenta más bien como su némesis, esa especie de hermanastra perversa celosa de la protagonista cuyas intenciones y sentimientos son claros para todos excepto para la heroína misma. Miss Glanville es la figura femenina más importante y su papel el más relevante; Lennox crea con ella un interesante contrapunto a la quijotesca, pero inocente, Arabella. La autora construye un perfecto paralelismo entre la superficial Charlotte y la intelectual Arabella, entre la mujer de mundo y la mujer literaria, entre la mujer que sabe demasiado y la que es demasiado inocente incluso para entender los dobles sentidos. Arabella, aun con sus extraños códigos de conducta, resulta un personaje más cercano a la heroína ejemplar de la novela sentimental preconizada por Richardson que la sofisticada Charlotte. Con ello Lennox no solo proclama la superioridad moral de su quijote, sino también la superioridad estética de su novela por analogía con su heroína: si Charlotte y Arabella son cuerpos textuales, discursos que debemos interpretar, iconos de distintas narrativas feminocéntricas, la narrativa romancesca que encarna Arabella es superior a la novela galante que representa Charlotte, como se verá más adelante.

En cuanto a los hombres, Arabella, empleando la dicotomía romancesca descrita por Northrop Frye (1976: 50), los divide en héroes y villanos. Al comienzo de sus aventuras conoce en la iglesia a un caballero que ha venido al campo de visita, Harvey. Prendado de la belleza de Arabella, intenta hablar con ella. Nuestra heroína lo interpreta como un intento de secuestro y grita para que sus criados la ayuden. Temeroso de las consecuencias, ya que el rapto de una heredera es algo que se penaliza en la Inglaterra del siglo

xviii

, Harvey decide abandonar el lugar. En otra ocasión, Arabella asume que su criado Edward es en realidad un noble enamorado de ella, quien ha adoptado un disfraz para poder estar a su lado y servirla en el anonimato. Cuando Edward, quien ha sido despedido por robar, intenta volver y hablar con ella para intentar recuperar su trabajo, Arabella de nuevo cree que han venido a secuestrarla, huye

en mitad de la noche, cae y es rescatada por un caballero, quien decide recogerla en su carruaje, feliz de tener a una criatura tan bella en su poder y buscando poner tierra de por medio lo antes posible. Sus fantasías ponen a Arabella en una situación peligrosa: al no tener antecedentes en sus romances, es incapaz de darse cuenta de la amenaza que supone su situación. Por fortuna, es prontamente rescatada por su primo Glanville y el hombre desaparece.

Glanville, cuyo nombre Arabella invoca en medio de la anterior aventura, es quien recibe la lectura más decididamente romántica. Esta lectura comienza desde el momento en el que oye hablar de él. El marqués ha decidido que su hija debe casarse con su primo y, para ello, le invita a pasar una temporada en su mansión. Arabella, habiendo aprendido a conciencia su lección heroica, se niega a tomar por marido la elección de su padre alegando numerosos ejemplos literarios, ya que, como reflexiona la voz narrativa: «what Lady in Romance ever married the Man that was chose for her?» (1973: 27). Esta situación lleva a que el marqués intente imponer su autoridad en un ejemplo de lo que Arabella considera la típica tiranía de los padres en estos casos, de nuevo reforzando la lectura romántica de su hija. El marqués espera absoluta obediencia y, al encontrar oposición, recurre a actos de violencia como el deseo de quemar los libros de Arabella o forzar a su hija a escribir una carta de disculpa a Glanville por rechazar sus pretensiones de matrimonio. Es difícil saber hacia dónde hubiera llevado Lennox su trama romántica si el marqués hubiera seguido presente, quizá hacia una novela bizantina llena de escapadas y viajes, o hacia rincones oscuros más cercanos a la posterior novela gótica de Radcliffe, pero la autora hace desaparecer la opresión patriarcal con la temprana muerte del marqués, y Arabella puede, pues, vivir su romance cómico en el que Glanville seguirá siendo la figura esencial, aunque sea a la sombra de otro hombre que ahora controla su destino, su tutor, Sir Charles.

Glanville, quien siguiendo las convenciones románticas se ha enamorado inmediata y perdidamente de ella, decide pretender que puede escoger y ganar su favor. Una vez que decide que su primo tiene el suficiente potencial heroico, Arabella demandará que espere largos años, que se someta a todos sus caprichos y que apoye su visión romántica de mundo. A lo largo de la novela, un patrón es recurrente: Arabella interpreta un evento o una persona bajo el filtro romántico

de sus lecturas, Glanville intenta imponer una lógica no-romántica, a veces satirizando los principios románticos, otras argumentando en su contra, pero Arabella se muestra extremadamente resistente en su quijotismo. Glanville se debate entre la desesperación y el deseo de complacerla, entre los intentos de curar su quijotismo y los de adaptarse a él. De hecho, Glanville es uno de los héroes menos eficaces como mentor de toda la tradición quijotesca. Mientras que en obras posteriores, en especial las conservadoras de finales de siglo, el pretendiente se erigirá como modelo de razón y como instrumento de cura, Glanville se parece a los protagonistas masculinos de Subligny, de Barker o de Steele. Ninguno de ellos logra la cura de la quijote, se ven obligados a recurrir a agentes externos o a jugar las cartas que ella les brinda; se demuestra así el poder que los quijotes femeninos adquieren y la resistencia de su acomodación dialógica de la realidad.

En el caso de Glanville, este buscará primero la ayuda de una condesa y, más tarde recibirá la colaboración de un doctor, quien finalmente conducirá a Arabella a renunciar a sus aspiraciones quijotescas. Más interesante aún es que en ciertas ocasiones se ve forzado a adoptar el comportamiento y la forma de hablar de un héroe romántico, o incluso lo hace ya de manera inconsciente: le promete penar en una cueva como Orontes, uno de sus héroes favoritos, o traerle la cabeza de un sirviente que ella cree que ha intentado raptarla (1973: 127); finge un ataque de celos, rabia y desesperación para que no visite a otro hombre y se exponga a la censura del mundo, y acaba diciendo que se postrará a sus pies (1973: 189-90); busca explicaciones plausibles según la lógica romántica para explicar situaciones que Arabella no entiende; y, finalmente, luchará en un duelo con Sir George, un hombre que había intentado aprovecharse del quijotismo de Arabella para conseguir su mano, resultando herido en el proceso.

Cuando al principio de la novela Glanville decide adaptarse al gusto de Arabella lo más posible para ganar su corazón con un comportamiento que le sea agradable (1973: 46), inconscientemente empieza a jugar el papel de pretendiente en el romance que Arabella percibe es su vida. En vez de las cortas semanas de cortejo y la novia dispuesta que le promete el marqués, debe esperar y luchar por conquistar a Arabella, como cualquier enamorado en sus romances. Debe soportar la vergüenza que su comportamiento supone e incluso arriesgar su

vida por defender su honor. Glanville no es el mentor aquí, es un actor más en la reescritura de Arabella: su papel es más el de un héroe romántico que el de un maestro, es el de conceder a la heroína su destino romántico y permitir el final feliz de los cuentos con la boda entre los dos enamorados. Glanville comienza la novela pensando que puede ser él quien la manipule y la reeduque, pero quien amenaza con reeducarlo es ella.[2] Al final, no puede hacer nada más que esperar a que sea ella quien cambie. Arabella es agente en su propia cura y requiere algo más que un héroe que venga a rescatarla de su error, como ocurrirá con las novelas políticas de final de siglo. Su proceso de despertar a la realidad, como veremos, anticipará la novela de formación femenina de principios del

xix

.

Esta resistencia a ser manipulada se muestra también en la relación que la protagonista tiene con Sir George, un barón que intenta emplear su conocimiento de los romances para conseguir su mano. En un primer momento, intenta relatar una historia fantástica en la que aparece como el epítome del héroe romántico, quien vive aventuras y se mantiene a base de lágrimas y suspiros cuando falta alimento. Sin embargo, comete el error de insinuar que ya no ama a la dama de sus aventuras, sino a Arabella. Los códigos morales de esta última son tan elevados y estrictos que rechaza sus insinuaciones y le exhorta a ser un pretendiente fiel hasta el fin de sus días. Una vez más, al igual que ocurría con Don Quijote, los elevados ideales literarios pueden llegar a servir para salvaguardar el honor del idealista. Sir George no se da por vencido y, evocando a los duques en la novela de Cervantes, creará una puesta en escena mucho más elaborada y teatral.

Sir George contrata a una actriz para que se haga pasar por la Princesa de la Galia —un pequeño guiño al origen galo de sus lecturas favoritas— para engañar a Arabella y lograr que rechace a Glanville con la misma acusación que vertió contra el barón: ser un amante inconstante. Cuando Arabella ve a la princesa por primera vez, esta se encuentra enmarcada en un escenario deliberadamente romancesco: sentada en plena vegetación, reclinada sobre el

hombro de su dama de compañía, llorando, suspirando y lamentando su suerte. Intrigada, Arabella, como ha aprendido a hacer gracias a sus lecturas, pide conocer la desafortunada historia de esta compañera heroína, a lo cual esta, siguiendo la norma de conducta entre heroínas, inmediatamente accede. De este modo, la falsa princesa comienza a escribir un romance dentro del romance de Arabella. El comienzo de su historia es similar a la de Arabella: el poderoso padre, el castillo, el aislamiento, y el inicio de sus aventuras a una edad temprana. Más aún, su ingrato pretendiente, Ariamenes, no es otro que Glanville, reforzando así los paralelismos entre ambas romancescas invenciones. Al final, cerrando el círculo y volviendo al romance de Arabella, la escena nos deja con la imagen de la quijote y Lucy en la misma posición que la princesa y su dama, en el suelo, llorando y proclamando la crueldad del mismo amante.

Aunque ambas historias son la misma, irónicamente, el narrador comenta que la historia de la princesa es más merecedora del término «Adventure» o aventura que cualquiera de las de la heroína (1973: 341); esta ironía resalta el hecho de que lo que la princesa presenta como real es en realidad una copia más de la literatura, así como el hecho de que las aventuras que Arabella busca escribir para sí no son más que meras reproducciones de las historias de otras mujeres que no le pertenecen a ella. Sin embargo, la lectura quijotesca de Arabella es comprensible tras este engaño. De una manera muy cervantina, al aumentar el número de mundos textuales que se correlacionan, la confusión entre apariencias y la realidad crece proporcionalmente, y el romance de la princesa, dentro del romance de Arabella, dentro de la novela de Lennox, tiene consecuencias a todos los niveles narrativos. En el romance de Arabella, esta rechaza a Glanville, intenta buscar a la princesa, piensa que unos hombres han venido a raptarla y se zambulle en el Támesis, imitando a Clelia y casi perdiendo la vida a consecuencia de la fiebre que la asalta. En el marco de la novela, Glanville sospecha la trampa de Sir George, y tras un momento de rabia en el que confunde a una disfrazada Charlotte con Arabella en un tète-a-tète con el barón, reta a este a un duelo en el que Sir George por poco fallece y por el que Glanville está a punto de tener que abandonar el país para evitar las consecuencias penales de sus actos.[3] Este trágico final remite de nuevo a la historia romancesca que Arabella está escribiendo y en la que asume que los hombres lucharán y morirán por ella. La convergencia de ambos niveles narrativos harán difícil percibir lo real y lo imaginario para la heroína, y traerán a la atención del lector las similitudes entre el romance, la novela sentimental e

incluso la realidad de la alta sociedad de la Inglaterra del

xviii

.

Lennox no espera a su conclusión para resaltar las dificultades epistemológicas de su heroína, o de sus lectores, cuando se enfrentan a distintos suprasistemas de interpretación, ya sean la experiencia en el mundo o la imitación literaria. Ya había ocurrido antes en la novela, por ejemplo, en el momento en el que Arabella interpreta que unos jinetes son nobles personajes, y, como tales, se aproximan o para escoltarla o para raptarla, mientras sus compañeros de viaje emplean su propia epistemología para verlos como meros ladrones:

How! [...] Were these Cavaliers, who appeared to be in so handsome a Garb, that I took them for Persons of prime Quality, were they Robbers? I have been strangely mistaken, it seems: However, I apprehend there is no Certainty, that your Suspicions are true; and it may still be as I say, that they either came to rescue or to carry us away. (1973: 259)[4]

Añadiendo énfasis a esas palabras, uno puede percibir que toda interpretación adolece de falta de certeza, ya que todas se apoyan en la probabilidad, aunque lo que es probable varía del marco narrativo realista al más romántico. En palabras de Motooka, hay un método que subyace tras la locura de Arabella, y ese método se parece mucho a la epistemología empirista que emplean sus más racionales compañeros de viaje (1996: 260). Para Arabella, las normas del romance hacen más probable que los hombres que percibe sean buenos o malos caballeros, mientras que la experiencia de los demás les dice que es más plausible que sean ladrones. De nuevo, Arabella interpreta la información de sus sentidos de acuerdo a las reglas romancescas para, una vez más, ver esa lectura impugnada —e incluso parodiada— por el referente real que sus compañeros, el lector y el narrador comparten. Lennox, como ha podido comprobarse en la historia de la princesa y en el duelo, explotará esta tensión dialógica entre distintas epistemologías, y las consecuencias que implica para su heroína, hasta el

momento final de cura y despertar de su quijote.

2.2. FUERON FELICES Y COMIERON PERDICES: LA CURA DEL QUIJOTE

A pesar de los rasgos positivos que posee su romántico quijote, Lennox no está escribiendo un romance, sino un nuevo género, lo que se acabará llamando novela. Por tanto, en el contexto del vórtice de ficción que demanda que un género decaiga para coronar a uno nuevo, el romance que escribe Arabella se incorpora al marco de la novela para resaltar dos aspectos fundamentales: por una parte, el diálogo que el nuevo género establece con los anteriores y, por otra, la crítica moral y estética a los fallos del romance, que buscan superarse en la novela. Por tanto, la novela paródica sobre un quijote femenino que Lennox nos presenta, ese marco narrativo con el que envuelve la reescritura romántica del mundo que realiza Arabella, constituye un intento por parte de la autora para mostrar al lector lo que el romance no es, y lo que este nuevo género debería ser por contraste con él (Langbauer, 1984: 29).

En consecuencia, aunque la ilusión quijotesca de Arabella permanece inmutable durante la mayor parte de la trama y resalta aspectos positivos de su carácter, está destinada a desaparecer para dar paso a una nueva heroína con su correspondiente marco narrativo: la protagonista ejemplar de la novela sentimental. Esto se hace evidente en la cada vez mayor exposición del quijote a los peligros y al escándalo, desde las ocasiones en las que su quijotismo compromete su honor, hasta los innumerables ejemplos en los que se convierte en un objeto de burla. Estas aventuras, o desventuras, comprometen el necesario final de cuento de hadas, el matrimonio con el héroe, la única conclusión que valida a una protagonista ejemplar. Por lo tanto, para que la novela pueda recompensar a su quijote, esta debe abandonar su engaño antes. Este abandono, además, se convierte en la ocasión para que Lennox refuerce su crítica a los peligros que la improbabilidad de los romances, y sus obsoletos códigos de conducta, ofrecen a las jóvenes lectoras, así como para marcar la superioridad de su propia narración y de su nueva heroína como modelo para las lectoras. Para ello, Lennox construye un elaborado proceso de cura que destaca las tres áreas

en las que el romance ha cegado a Arabella y en las que debe asumir sus errores para obtener ese final feliz: la heroína quijotesca debe admitir sus errores a nivel emocional, intelectual y social. De esta manera, Lennox construye un bildungsroman femenino, una novela de desarrollo o coming of age, una historia acerca del rito de paso de la adolescencia a la madurez, y se convierte en la predecesora de Edgeworth o Austen, entre otras creadoras de bildungsromane con quijotes como protagonistas.

Esta aproximación a la madurez se señala en el texto en forma de distintas epifanías, distintos momentos en los que la mujer quijote debe despertar de su ilusión en esas tres áreas. El primer momento de conciencia se relaciona con la piedra angular de la experiencia heroica femenina: el amor. Cuando Arabella cree que Glanville es el pretendiente de la princesa, el lector se convierte en testigo de su mayor momento de epifanía emocional:

Our charming Heroine, ignorant till now of the true State of her Heart, was surpriz'd to find it assaulted at once by all the Passions which attend disappointed Love. Grief, Rage, Jealousy, and Despair made so cruel a War in her gentle Bosom, that unable either to express or to conceal the strong Emotions with which she was agitated, she gave Way to a violent Burst of Tears. (1973: 349)[5]

Este momento final de desesperación nos devuelve a varios ejemplos a lo largo de la novela en los cuales Arabella se niega a reconocer la creciente importancia de Glanville en su reescritura romancesca o sus sentimientos hacia él. Las estrictas leyes del romance, que demandan impasibilidad y la supresión de cualquier muestra de afecto por parte de una dama, han hecho que Arabella no pueda ver o conocer el estado de su propio corazón. Este patrón se repetirá en novelas posteriores. Solo hay que recordar el caso de Elisabeth Bennet o Emma Woodhouse, por ejemplo, para darse cuenta de que este despertar a los sentimientos románticos de una heroína sigue siendo una de las fuerzas motrices de la nueva novela.

Sin embargo, Lennox no se conforma con el despertar sentimental de su quijote. El intelecto de Arabella, que tanto otros personajes como la voz narrativa han alabado, se ha visto confundido en lo que a su manía u obsesión se refiere. En un momento dado, Miss Glanville habla de intervalos en la locura de su prima en los que puede demostrar una manera razonable de pensar (1973: 309); estos intervalos remiten a Don Quijote y a Juliette, a su maduro juicio cuando su quijotismo no es el objeto de la discusión. Arabella es incluso exaltada por su mayor censor, Sir Charles, o su pretendiente, Glanville. No obstante, en el campo de su locura romancesca el intelecto de Arabella se halla confundido y por eso se hace necesario curar la mente de Arabella, no solo su corazón. Lennox se niega a convertir a su heroína en un cliché sentimental y pone especial énfasis en «the cure of Arabella's mind» (1973: 368), primero con la intervención de la sabia condesa y más tarde con el doctor en Divinidad, con un capítulo exclusivamente dedicado a la argumentación racional entre Arabella y el clérigo. En esta última conversación, Arabella ruega al doctor: «I conjure you discover me to myself» (1973: 370). Este deseo de descubrirse a sí misma enfatiza que el mayor peligro del quijotismo ha sido, en palabras de Gordon, no ser capaz de conocerse a sí misma (2005: 131), y destaca su deseo de corrección, también desde un punto de vista intelectual.

Finalmente, después de este penúltimo capítulo lleno de razonables argumentos, Lennox añade un último toque a la cura de su quijote: extrema vergüenza ante los errores cometidos. Después de su despertar intelectual, Glanville decide que no es suficiente y permite que un arrepentido Sir George reconozca cómo ha intentado aprovecharse de su credulidad y así, en su opinión, añadir a «the Doctor's solid Arguments the poignant Sting of Ridicule which she would then perceive she had incurred» (1973: 382), añadir a los razonamientos el aguijón del ridículo. Glanville retoma aquí el papel de mentor/futuro marido que muchos personajes masculinos heredarán en posteriores novelas quijotescas, y recibe la esperada recompensa: no solo una mujer curada de su ilusión quijotesca, sino también de cualquier otra aspiración. Después de escuchar a Sir George, la voz narrativa nos describe el estado en el que permanece Arabella: «wholly absorb'd in the most disagreeable Reflections on the Absurdity of her past Behaviour, and the Contempt and Ridicule to which she now saw plainly she had exposed herself» (1973: 383). Langbauer ve el ridículo como parte esencial de la trama y

de la cura, condicionando la respuesta de personajes y lectores con respecto al quijote por igual, ya sea como objeto de burla o de simpatía (1984: 33; 1990: 69-71). La idea del ridículo se refiere a la relación del quijote con otros, con la sociedad en la que vive y, por tanto, la admisión de sus errores permite el restablecimiento en esa misma sociedad. No obstante, la aceptación en sociedad requiere algo más: que asuma su papel de sumisa protegida y prometida. En consecuencia, Arabella se disculpa ante su guardián, su tío Charles, y renuncia a su poder en el cortejo con la siguiente declaración a Glanville:

To give you myself, said she with all my remaining Imperfections, is making you but a poor Present in return for the Obligations you generous Affection has laid me under to you; yet since I am so happy as to be desired for a Partner for Life by a Man of your Sense and Honour, I will endeavour to make myself as worthy as I am able of such a favourable Distinction. (1973: 383)

El lenguaje romancesco de poder se ha convertido en modestia y obligación, y el silogismo de Arabella ha cambiado al siguiente: si es adecuado para una mujer en la Inglaterra del siglo

casarse con un buen partido y convertirse en esposa, y yo aspiro a ser respetable y aceptada en sociedad, entonces yo debo casarme con el mejor partido y convertirse en una esposa. Al aceptar su papel en la sociedad contemporánea como mujer y esposa, Arabella por fin encuentra su lugar en el mundo contemporáneo: Lennox concluye su novela de formación femenina con la acostumbrada boda, después de la cual la heroína se convierte en una esposa y desaparece tanto de su romance como de la novela.

Este final tan convencional y patriarcal es difícil de entender en una novela como esta si no se tiene en cuenta que Lennox no solo se encuentra en medio de una batalla de géneros, por ver si hombres o mujeres tienen la supremacía del mundo literario como autores y lectores, sino también en el contexto de un debate sobre los distintos géneros literarios que existían en el momento en el que

su novela ve la luz. En la obra de Steele, Biddy obtiene su final de cuento de hadas sin tener que renunciar a su quijotismo, porque la boda forma parte de la reescritura romancesca de la protagonista en la que el capitán Clerimont está bailando a su son con el objetivo de casarse con ella. En la obra de Lennox, por el contrario, para que la novela pueda tener un final feliz, el quijote no puede tenerlo: Arabella solo puede comer perdices en la novela del

si su yo quijotesco y romántico muere. La muerte del quijote femenino es metafórica y no literal, como ocurre en Cervantes, sin embargo sigue siendo necesaria para cerrar la trama. Arabella debe sustituir un género por otro, una identidad por otra, aunque el cambio no sea tan dramático debido a las similitudes entre los géneros, sus tramas y sus heroínas. Tanto en los romances como en la novela que preconiza Richardson, el final deseable es el de un cuento de hadas, una boda. La diferencia es cómo se llega a esa feliz conclusión. Lennox siempre da la impresión de estar dispuesta a recompensar a Arabella, la heroína de su novela, con una exitosa entrada en sociedad, pero, como consecuencia de ello, Arabella, la heroína del romance, debe someterse a las normas sociales que la novela trata de reproducir, y debe, por tanto, abandonar su lectura romántica de lo que supone el cortejo para una mujer. El romance muere con el quijote, y la novela, con su protagonista, se erigen claras vencedoras.

No obstante, a pesar de este mensaje de supremacía de la novela, esta conclusión implica que la relación entre romance y novela está plagada de ambigüedades, como puede comprobarse en el capítulo en el que Arabella debate con el doctor. En este penúltimo capítulo, los temas de la verisimilitud, plausibilidad y moralidad convergen y Lennox presenta una extensa teorización de lo que ha ilustrado con su novela. Esta discusión se divide en dos partes: la primera versa sobre las apariencias y los ejemplos; la segunda sobre la inadecuación de los romances como modelos de comportamiento precisamente porque adolecen de falta de veracidad, plausibilidad y moralidad. En la primera parte, Arabella defiende de nuevo su interpretación de eventos o caracteres, ya que las apariencias no contradicen su lógica. El doctor refuerza esta idea de que el futuro se juzga en función del pasado, en función de nuestra comparación entre lo que estamos viviendo y lo que ya se ha vivido, y que donde no existe suficiente

experiencia vital es posible suplir este «Power of Pronostication», este poder de pronosticación, a través de ejemplos literarios y conversaciones (1973: 372). La conclusión es que Arabella puede, y debe, actuar de acuerdo a modelos literarios debido a su falta de experiencia. Sin embargo, debe escoger mejores ejemplos que los que se hallan en los romances. Ante esta afirmación, Arabella demanda que el doctor demuestre las siguientes acusaciones contra los romances: que son ficciones, que son absurdos y que son criminales (1973: 374). Es entonces cuando el doctor, como alter ego de la autora implícita, se posiciona en el debate literario de su época.

El doctor distingue entre verdad y ficción, diferenciando entre dos tipos de ficción: la que aspira a dar una falsa sensación de verisimilitud y certeza histórica, y la que admite su naturaleza de ficción. Al igual que ocurría en la novela de Cervantes, la primera recibe su condena, mientras que la segunda es una lectura aceptable. Además, ciertas obras de ficción transmiten una verdad más importante que la mera fidelidad a los hechos históricos, transmiten verisimilitud emocional (Thomson, 1992: 124). Por supuesto, el doctor se apresura a aclarar qué autores u obras pueden adscribirse a esta categoría, incluyendo un ejemplo especialmente relevante para Lennox:

Truth is not always injured by Fiction. An admirable Writer of our own Time, has found the Way to convey the most solid Instructions, the noblest of Sentiments, and the most exalted Piety, in the pleasing Dress of a Novel, and, to use the Words of the greatest Genius in the present Age, ‘Has taught the Passions to move at the Command of Virtue’. (1973: 377)

Este autor no es otro que Richardson, quien concibe la narrativa de ficción como un vehículo para instruir a sus lectores con lecciones de sensibilidad moral envueltas en una túnica de realismo, de plausibilidad. Aunque sin llegar al extremo de algunos críticos, quienes han atribuido este capítulo a uno de los dos, es evidente que la teoría estética y moral de este capítulo le debe mucho a él y a Johnson: la novela, o la narrativa antirromance, es conscientemente y abiertamente ficticia, pero también didáctica, uniendo el utile et ducere

horaciano.

Este énfasis en el realismo conduce al segundo argumento en contra de los romances: son absurdos por los eventos imposibles que describen. En palabras del doctor, «the only Excellence of Falsehood […] is its resemblance to Truth» y, por tanto, la narrativa romancesca es objeto de su crítica no tanto por sus absurdos históricos, sino por sus absurdidades físicas o filosóficas (1973: 378). Al representar a héroes o heroínas sobrehumanos, los romances enseñan a esperar una realidad que contradice a la experiencia del común de los mortales, y en consecuencia son peligrosos, especialmente en la adolescencia o temprana juventud, cuando las ideas del mundo se están formando. Esta falta de probabilidad es la mayor crítica contra ellos que construye Lennox a lo largo de la novela, y la formula no solo a través del doctor, sino también de otros personajes que se yerguen como emblemas del raciocinio antirromancesco: Sir Charles considera que las historias romancescas son «very improbable Tales» (1973: 62) y, muy apropiadamente tomando en cuenta la introducción romántica a la historia de Arabella, las compara con cuentos de hadas infantiles (1973: 63), mientras que la condesa destaca que lo que puede que haya sido posible hace miles de años es obsoleto en la sociedad contemporánea, convirtiendo los sucesos de los romances en meras improbabilidades (1973: 326).

Por último, como Arabella misma reconoce: es más importante detectar «Corruption than Fiction» (1973: 376). La moralidad de sus lecturas se convierte, pues, en el centro del debate. En un momento dado Arabella ha justificado el derramamiento de sangre y la muerte por honor y amor, pero esto se ha señalado como un ejemplo de la obsoleta moralidad de los romances. Antes de este penúltimo capítulo, la condesa ya había afirmado que los principios romancescos no sostendrían un escrutinio bajo el prisma de los principios cristianos y que lo que antes convertía a un hombre en héroe, ahora lo trasformaría en un asesino (1973: 328). Aunque este ataque a la moralidad de los romances logra dejar una ligera huella en la mente de Arabella, es ahora, en el momento final de su proceso de cura, cuando consigue un efecto duradero. El doctor enfatiza el mal ejemplo que proporcionan estas lecturas: los romances «give Fire to the Passions of Revenge and Love» y enseñan a las mujeres a esperar una devoción más allá incluso de la ley (1973: 380). Más aún, los

romances se presentan en clara oposición a la teoría de la simpatía o empatía tan influyente en el

xviii

, la cual concibe la finalidad de la ficción como la de desarrollar la capacidad de sus lectores para ejercitar dicha empatía (Gallagher, 1994: 172). En palabras del doctor:

It is impossible to read these Tales without lessening part of that Humility, which by preserving is us a Sense of our Alliance with all human nature, keeps us awake to Tenderness and Sympathy, or without impairing that Compassion which is implanted in us as an Incentive to Acts of Kindness. If there be any preserved by natural Softness, or early Education from learning Pride and Cruelty, they are yet in danger of being betrayed to the Vanity of Beauty, and taught the Arts of Intrigue. (1973: 381)

La ficción debería despertar esa simpatía para promover la imitación de esa empatía más allá de las páginas de la novela, al enfrentarse al sufrimiento en la vida real. Igualmente, debe presentar modelos de humildad, modestia e inocencia para las mujeres, negando esos ejemplos de vanidad e intriga retratados en las historias románticas de las novelas galantes. En este sentido, aunque Arabella puede presumir de que ha leído romances «without Injury to my Judgement, or my Virtue» (1973: 374), lo que no pueden decir todas las quijotes, su brújula moral se ha desviado, razón por la que finalmente admite la verdad del argumento del doctor. Con esa admisión la cura se acerca a su conclusión.

La cura y desaparición del quijote pone énfasis en la ambigüedad de la parodia que Lennox desarrolla en su novela. Al igual que Fielding, Lennox concibe al quijote como objeto e instrumento de su sátira, aunque une estos dos aspectos en un solo personaje. Arabella es el objeto de su crítica a través de la parodia de sus expectativas románticas, como Joseph Andrews; al mismo tiempo, su inocencia y bondad, especialmente en contraste con la superficial Charlotte, reducen su naturaleza como personaje ridículo y permiten que se convierta en un

instrumento satírico, a veces consciente y otras inconscientemente. De esta manera, Arabella se aproxima al bueno de Adams en la obra de Fielding. Arabella responde, pues, a la definición de lo que Welsh ha denominado «true quixotic heroes» o auténticos héroes quijotescos; en palabras de este crítico, estos héroes:

> […] champion ideals that we value, but are nevertheless ridiculous: their idealism attracts love and respect despite our laughter or despair; they are courageous and concerned for others; the bare possibility that such virtues are ridiculous makes the portrayal of quixotic behaviour problematic as well as moving. (1981: 16)

A pesar de la admiración que despierta, como Adams, a pesar de que posee muchos atributos románticos, como Joseph, Arabella debe curarse y ser eliminada de la narración una vez que abandona el espacio liminal, el espacio de libertad otorgado por su quijotismo.

Esta última idea conduce a otra paradoja. Si bien el romance, como género, se ha visto criticado como peligroso y su influencia se ha visto neutralizada al final, aun así ha autorizado que Arabella disfrutara de un periodo controlado de libertad, al tiempo que permite que Lennox como autora tenga la libertad de desarrollar un discurso dialógico, como ya hicieron Cervantes y Fielding. En este sentido, la ambigüedad de la novela con respecto al romance se centra en su forma, en los lugares comunes, el lenguaje, y la caracterización romancesca que la novela parodia e imita al mismo tiempo. No solo son sus personajes muy cercanos a los héroes y heroínas de los romances, sino que el lenguaje que éstos emplean también se aproxima en ocasiones al florido dialecto romántico. Más relevantemente, el argumento de su obra demuestra que la novela no solo se asemeja al romance, sino que se nutre directamente del género anterior, se apropia de sus convenciones y las llama suyas, algo que Lennox probablemente aprendió de Richardson. Sin embargo, excede a su maestro en la presentación de la novela como un género inestable y ambiguo. Por su uso del quijotismo y por los distintos marcos narrativos que construye, el romance es algo más que el

objeto de la burla paródica: se incorpora explícitamente a la novela y se convierte en un pretexto para desarrollar un discurso metaficcional. Es decir, al dialogar con el romance Lennox logra situar la ficción en el centro mismo del debate, al mismo tiempo que le permite establecer la novela, en oposición al romance, como un género que puede introducir una reflexión consciente sobre su propia naturaleza ficcional sin poner en peligro su cualidad como una narración plausible precisamente porque reconoce su irrealidad, su naturaleza ficcional, lo que el romance en general no hacía. Con este desarrollo del principio dialógico y del discurso metaliterario que caracterizaba la obra de Cervantes, Lennox se convierte en una heredera del autor español y en un eslabón esencial en la tradición de la recepción del Quijote en el Reino Unido. De esta manera, se uniría al Olimpo de autores cervantinos como Fielding, a semejanza del cual desarrolla un «comic romance», «a new species of writing», un texto paródico que adopta y critica el romance a partes iguales.

Al igual que Fielding, Lennox adopta otras convenciones cervantinas, por ejemplo, los títulos autorreferenciales que indican que el capítulo se desarrollara «after the accustomed Manner» o las llamadas de atención del narrador dirigiéndose al lector implícito, a su «dear Reader»; ambos destacan que se trata de ficción, a la vez que enfatizan el amplio conocimiento de los romances que los lectores y Arabella poseen, y cómo las convenciones románticas son intrínsecas a la estructura misma de la novela. Lo mismo puede decirse del comentario autorreferencial que se encuentra en el cuerpo de la novela; en un momento concreto, el narrador se reserva información con respecto a la enfermedad de Arabella, y leemos lo siguiente: «the Reader, whose Imagination is no doubt upon the Stretch to conceive the Meaning of these Two extraordinary Accidents [el duelo y las noticias de que Arabella está muy enferma], may be left no longer in Suspense» (1973: 360). Lennox está llamando la atención sobre los poderes dialécticos de los lectores para encontrarle sentido a lo que ocurre en la narración, y la similitud de los mismos con los de su heroína; Lennox juega con sus expectativas y en vez de una más plausible explicación a su enfermedad les concede a los expectantes lectores la romántica explicación que parecen estar anticipando. De nuevo, la novela de Lennox revierte a sus raíces cervantinas, ya que en su parodia destaca la creatividad y agencia de la fuente autoral y en su comentario autoconsciente involucra no solo el discurso narrativo, sino también al emisor y al receptor del mismo, haciendo necesario que este último progrese a través de las distintas lecturas y evalúe todas las alegaciones de veracidad en el

mundo de la ficción (Uddén, 2008: 444).

Por tanto, a través de la inclusión y la parodia del romance, Lennox une la asimilación del romance hecha por Richardson en Pamela o Clarissa con la genial parodia del mismo lograda por Fielding, y crea así un comentario metaliterario y auto-referencial cervantino que proporciona una importante reflexión sobre los géneros liteararios en guerra en el

xviii

. Más aún, Lennox difumina las barreras entre romance y novela y cuestiona así los prejuicios de género que se asocian a los distintos géneros literarios en esta época.

Podemos terminar esta aproximación a la fantasía romántica de Arabella, pues, argumentando que debido a esta reescritura coexisten en la obra de Lennox dos narrativas: el romance de Arabella y la novela en la que se inscribe, la cual intenta corregir la lectura literaria que hace de sí misma, de sus conocidos y de la sociedad en general. Debido a que la novela quiere presentar la realidad tal como es, esta corrección irá más allá de un mero comentario sobre la supremacía de un género sobre otro, de la novela sobre el romance, ya que implica un comentario sobre la naturaleza misma de nuestra percepción y las borrosas líneas entre ficción y realidad. Esto se da sobre todo porque las diferencias entre los géneros literarios, entre la realidad o el mundo tal como lo presenta la novela y la ilusión o el mundo según los romances, son a veces difíciles de percibir. La novela aparece así como más próxima a sus predecesores de lo que podría esperarse en un primer momento, sentando las bases para el análisis de la postura de Lennox en el fundamental debate literario de su época.

En este acercamiento genérico es importante destacar el hecho de que Arabella no solo podría ser la creíble protagonista de un romance, sino que, como Andrews, es también una perfecta heroína sentimental. Es hermosa, virtuosa, y con la capacidad de demostrar profusamente sus emociones, de la misma manera en la que las protagonistas de las posteriores novelas sentimentales de los 80 lo

harán: Arabella se desmaya, llora por lo más insignificantes detalles, y enferma de pena tras la muerte de su padre. La protagonista del romance de Arabella y de la novela de Lennox son, por tanto, una y la misma, algo que Lennox se encarga de demostrar, por ejemplo, en el episodio en el que Arabella instruye a Lucy sobre cómo narrar su heroica historia. Arabella insiste en que debe seguir el patrón del romance: debe comenzar con su ilustre nacimiento, luego incluir pequeñas pinceladas de sus primeros diez años de vida, explicando las esperanzas sobre su futuro que su ingenio, o «Sallies of Imagination» despierta entre los que la rodean, para concluir con una exacta descripción de su persona (1973: 122). Este es el mismo patrón que Lennox ha empleado para presentar a su protagonista. Por lo tanto, el romance que se halla dentro de la novela, refleja la novela que a su vez refleja el romance. La conclusión es que, en esta puesta en cuestión de los límites entre los géneros literarios, con la cura de su quijote Lennox demuestra que Arabella ya es la heroína ejemplar de la novela sentimental de Richardson: solo ha tenido que cambiar sus modelos literarios y morales. Esta lección sobre la permanencia y permeabilidad del romance tendrá repercusiones más allá de la obra en sí, y el debate sobre géneros literarios se convertirá una vez más en la manifestación de una discusión acerca del papel de la mujer como personaje y como autora de la novela.

2.3. EL DIALOGISMO Y LA RECUPERACIÓN DE LA HERENCIA MATERNA

Como ya se ha indicado anteriormente, el diálogo genérico y la conclusión de The Female Quixote plantean las siguientes preguntas: si Lennox condena los romances, ¿por qué es Arabella una heroína tan atractiva? Si la novela triunfa sobre el romance, ¿por qué Arabella es claramente superior a otros personajes femeninos que representan el universo más realista de la novela, como Miss Glanville? Si Lennox quiere defender su papel como mujer escritora, ¿por qué criticar un género tan frecuentemente asociado con las mujeres y por qué hacerlo a través de un doctor tan johnsoniano en vez de a través de la condesa?

Estas preguntas remiten a la conclusión de que en realidad Lennox está reescribiendo no uno sino dos géneros dentro de su novela: por una parte, los romances heroicos encarnados en Arabella, los cuales presentan modelos femeninos extremadamente virtuosos, pero que, no obstante, no son fieles a la verdad histórica, son improbables y en ocasiones moralmente obsoletos y, por otra parte, la menos idealista y más mundana novella galante representada por Charlotte Glanville en la cual los eventos son más probables pero más perniciosos para la virtud de las lectoras. En oposición a estas dos tradiciones feminocéntricas anteriores de ficción, Lennox se alía con la forma de ficción desarrollada por Fielding y Richardson. Aun así, su defensa de los valores propios del romance heroico también hablan de su conexión con sus madres literarias —tanto las suyas como las de Fielding y Richardson—, por ejemplo, con Barker, aunque sea a través de la inclusión de convenciones del romance en su prosa como parte de su intento de superar las limitaciones del mismo. Lennox da una pista sobre sus intenciones cuando describe la recuperación de los romances maternos por parte de Arabella: los romances pasan del vestidor de su madre a la biblioteca de su padre; es allí donde Arabella los encuentra y se siente validada para recuperarlos y devolverlos a la intimidad de su vestidor. Lennox recupera la tradición romancesca de Scudéry o Barker a través de la apropiación que han hecho de la misma Richardson o Fielding, quienes han convertido la

prosa de ficción con profundas raíces romancescas en parte de la biblioteca masculina y en un género aceptado e incluso rentable. El doctor ya indica que hay autores que pueden crear un género semejante y que el mejor es Richardson: la autoridad patriarcal valida que Lennox recupere su herencia materna y, no solo eso, sino que la reclame como particularmente suya. Los romances deben volver al vestidor femenino.

Por supuesto, la herencia materna que Lennox recupera es la de esas autoras moralmente aceptables, y no la de las madres de la novela galante, Behn, Manley o Haywood, tan criticadas por los pobres valores morales de su vida y su obra. Sin embargo, es difícil desvincularse de la influencia que estas autoras ejercieron sobre el nuevo género de ficción. La parodia, como ya indicó Bajtín, es inestable porque uno debe necesariamente incluir el objeto parodiado, creando una oportunidad para la ambigüedad y la subversión. A pesar de que Lennox va a desvincularse claramente de la tradición de autoras de novelas galantes, no solo va a dar presencia a las mismas, sino que también va a indicar su contribución a la novela, aunque sea como un opuesto moral. La heroína de esta nueva forma de ficción, la novela sentimental, no debería ser, pues, ni la quijotesca Arabella ni la coqueta Charlotte, sino la reformada Arabella del final de la obra. Por analogía, la ficción realista y didáctica resultante, y el estatus de Lennox como autora, surge del diálogo con estas formas de ficción centradas en y creadas por mujeres.

A lo largo de su novela, Lennox construye un claro contraste entre Arabella y Charlotte, entre dos tipos de protagonista y de ficción, y lo refuerza asignando a cada una un pretendiente paradigmático: Mr. Selvin y Mr. Tinsel, dos tipos recurrentes en la prosa del siglo

xviii

, un pedante erudito y un petimetre, respectivamente. Estos dos hombres interpretan el discurso de Arabella de manera muy distinta: «Mr. Tinsel, declaring she was a Fool, and had no Knowledge of the World, and Mr. Selvin convinc’d she was a Wit, and very learn’d in Antiquity» (1973: 281). Ambos se equivocan a medias, por supuesto, pero su juicio nos permite conocer sus propias debilidades: la obsesión de Mr Tinsel por lo mundano, y la posición de Selvin en

la batalla de los defensores de lo moderno frente a los de la tradición clásica —el conflicto Modern frente a Ancient— junto a estos últimos. Mr Tinsel demostrará ser un inculto coqueto, más interesado en conocer y diseminar escandalosos chismes que en tener una conversación seria, mientras que Selvin es casi un quijote en sí mismo, con un conocimiento meramente superficial de la historia, armado con citas y cuya defensa de los Antiguos es llevada al extremo como demuestra la siguiente afirmación: «I read no Authors, but the Ancients […] I cannot relish the Moderns at all: I have no Taste for their Way of Writing» (1973: 267). Selvin entablará una batalla dialéctica con Arabella en la cual su pobre entendimiento y su falta de conocimiento de los romances le harán tomar las divagaciones romancescas de Arabella por hechos históricos contrastados, para gran entretenimiento de Glanville. Sin embargo, Tinsel presenta una caracterización mucho más negativa que Selvin, lo cual es importante ya que ambos se erigirán campeones de sus respectivas damas:

Certainly, said Mr. Selvin, in Support of his Opinion, the Lady has great Judgement; has been capable of prodigious Application, as is apparent by her extensive Reading: Then her Memory is quite miraculous. I protest, I am quite charm'd with her: I never met with such a Woman in my Life.

Her Cousin, in my Opinion, reply'd Mr. Tinsel, is infinitely beyond her in every Merit, but Beauty. How sprightly and free her Conversation? What a thorough Knowledge of the World? So true a Taste for polite Amusements, and a Fund of Spirits that sets Vapours and Spleen at Defiance.

This Speech bringing on a Comparison between the Ladies, the Champions for each grew so warm in the Dispute, that they had like to have quarrell'd. However, by the Interposition of some other Gentlemen who were with them, they parted tolerable Friends, […]. (1973: 281)

En una novela obviamente centrada en el diálogo de géneros, y en la relación del romance heroico y la novela con la plausibilidad y la moralidad, la adscripción

de un campeón a cada dama o su discusión sobre si la ilusión romancesca de Arabella es encomiable o condenable no puede ser coincidencia. Selvin y Tinsel no solo reflejan la opinión que el lector implícito puede tener acerca de la locura de Arabella, sino que Lennox introduce a estos personajes en conversación con Arabella para continuar la labor de desarrollar su principio dialógico cervantino: por una parte, el discurso de la novela galante con su tradicional petimetre, y el de la historia patriarcal e inamovible con un pseudohistoriador. Lennox teje un intrincado tapiz de distintos géneros y epistemologías para validar su novela como un espacio de inclusión para estas tradiciones previas, así como para proclamar la moral del romance heroico como Cervantes mismo ya hizo, y para defender lo que se consideraron tradiciones feminocéntricas de ficción como predecesoras de su propia novela. Y lo hace de dos maneras: demostrando que Arabella es mejor que su némesis masculina, a la vez que Arabella y Selvin están moralmente por encima de la pareja opuesta.

Arabella demuestra ser mejor que Selvin en la batalla dialéctica. Ambos son víctimas de su lectura superficial y de su poco conocimiento de historia moderna, pero Selvin representa, además, una forma de leer la historia a la que Lennox, o incluso Austen después de ella, se opondrán: la que reduce a las mujeres a la invisibilidad o a un papel determinado por su sexualidad. Cuando Selvin y Arabella discuten acerca del carácter de mujeres de la antigüedad clásica lo hacen empleando dos discursos diametralmente opuestos, el de la virgen frente a la ramera, la Madonna frente a la whore, que tiñe cualquier representación femenina histórica o literaria, y que demuestra que, realidad o ficción, todo depende de quién cuente esa historia.[6] Selvin habla de mujeres licenciosas, Arabella defiende su virtud y, por tanto, no solo su respetabilidad, sino su valor histórico: si no eres una mujer caída, no es tan fácil desaparecer de la historia. Y al igual que ocurría en el caso de Juliette cuando debatía sobre las heroínas romanas de sus lecturas, el triunfo dialéctico recae sobre Arabella, quien apabulla tanto a Selvin con sus citas y razonamientos, que este debe acabar reconociendo su ignorancia.

Un ejemplo paradigmático es el tratamiento que recibe Julia, la hija de Augusto. Se establece la comparación de Arabella con Julia, y, mientras la quijote lo interpreta como un cumplido, Selvin lo considera un insulto. Comienza entonces

un debate sobre el carácter de la ilustre romana que transcurre de la siguiente manera:

I never heard Licentiousness imputed to the Daughter of Augustus Caesar, said Arabella; and the most her Enemies can say of her, is, that she loved Admiration, and would permit herself to be beloved, and to be told so, without showing any Signs of Displeasure.

Bless me, Madam, interrupted Mr. Selvin, how strangely do you mistake the Character of Julia: Tho' the Daughter of an Emperor, she was, pardon the Expression, the most abandon'd Prostitute in Rome; many of her Intrigues are recorded in History; but to mention only one, Was not her infamous Commerce with Ovid, the cause of his Banishment?

You speak in strange Terms, replied Arabella, blushing, of a Princess, who if she was not the most reserv'd and severe Person in the World, was yet nevertheless, absolutely chaste. (1973: 272-73)

A continuación Arabella se embarca en una disquisición en la que un torrente de referencias literarias amenaza con ahogar a su pobre contrincante, el cual concluye la discusión de la siguiente manera: «Mr. Selvin, not daring to contradict a Lady whose extensive Reading had furnish'd her with Anecdotes unknown almost to any Body else, by his Silence confess'd her Superiority» (1973: 273), lo que provoca entonces la diversión de Glanville, el único que sabe que ambos están equivocados. Ambos emplean la palabra «strange» para referirse a la lectura que el otro hace de la figura de Julia, el discurso de su oponente es extraño e incomprensible, lleno de palabras como «virtud» o «castidad» que significan cosas muy distintas para cada uno de ellos, y que se adornan con superlativos y lecturas absolutas del carácter femenino y su sexualidad. En estos discursos paralelos, sin punto de encuentro, Julia es o «the most abandoned prostitute» o «absolutely chaste» y «most virtuous».

A pesar de exponer la lectura parcial de ambos personajes y las limitaciones y consecuencias de su falta de conocimiento, Lennox silencia solo a uno de ellos: a Selvin. El discurso del romance triunfa de nuevo sobre el de la historia, entendida en términos de una narración conservadora y patriarcal. Aunque Lennox destaca la falta de veracidad de los romances heroicos, sin embargo también usa a Selvin para resaltar el hecho de que la interpretación romancesca de las mujeres en la historia a veces provee a las lectoras con mejores ejemplos, con lo cual también valida la inclusión en su propia novela a través de la locura quijotesca de Arabella de un género tantas veces condenado, precisamente por su feminocentrismo. De todos los géneros que podrían haber causado su locura, el romance heroico no es el peor. Por tanto, en la lección que ofrece Lennox, la moralidad vence sobre la veracidad en lo que a ficción se refiere. A pesar de lo que el doctor expone sobre la poca moralidad del romance en lo que al asesinato se refiere, por ejemplo, los romances históricos moderan la sexualidad de la lectura patriarcal de la historia y la reescriben de manera feminocéntrica, creando la ficción de una sexualidad inalcanzable (o casi inexistente) que se exaltará como modelo para las jóvenes lectoras en el

xviii

. Este mensaje sobre la relación entre el concepto de historia en el romance y en la era moderna se ve confirmado en la conversación que mantienen Arabella y Tinsel a continuación de esta, en un capítulo titulado: «Some Reflections very fit, and others very unfit for an Assembly-Room» (1973: 273), donde las reflexiones adecuadas para la Asamblea serán precisamente las menos quijotescas, pero también las menos encomiables.

Mr Tinsel, el petimetre, es descrito en términos muy propios del lenguaje galante de la época: «what the Ladies call a Pretty-Fellow, a dear Creature, and the most diverting Man in the World» (1973: 264). Criticado por su amor a la burla, rechaza la seriedad de Arabella y se hace declarado admirador de Charlotte. Ambos se convertirán en el mejor ejemplo de esa clase de ficción que busca describir un conocimiento del mundo, una novela de costumbres centrada en la sociedad gentil de la época tan característica de autoras como Manley. Esto queda claro cuando Arabella pide conocer la «historia» de la gente en la sala y

Mr Tinsel comienza a relatar una serie de escándalos muy alejados de las historias de aventuras y virtud que la quijote tenía en mente. Cuando Arabella critica a Tinsel, Charlotte alega que ella misma pidió conocer las «historias» de esas personas. Aquí, las distintas nociones de historia demuestran que los suprasistemas de referencia son distintos en el caso de Tinsel y Arabella, o de Charlotte y su prima. Al referirse a historias, Arabella esperaba lo siguiente: «something which may at once improve and delight me; something which may excite my Admiration, engage my Esteem, or influence my Practice» (1973: 274), es decir, historias romancescas que fueran una buena influencia. En vez de eso, oye detalles de «Vices, Follies, and Irregularities» (1973: 277). El lenguaje contemporáneo de Tinsel y Charlotte, aunque más adecuado a su tiempo y destinado a lograr una mejor integración en sociedad que la de Arabella, revela una mayor degradación moral que la que el quijote encuentra en sus lecturas. El uso anacrónico que Arabella emplea de términos como «history», «adventure» o «favours» se opone al que hacen estos personajes y demuestra una mayor inocencia sexual; y, sin embargo, es Arabella quien se hace ininteligible para los demás, y es su lectura la que es ridiculizada por otros. Puesta en el contexto de la sociedad galante del

, y en el de las historias de escándalos sexuales que Tinsel y Charlotte ayudan a propagar, Arabella demuestra las connotaciones sexuales que el lenguaje romántico ha adquirido y, por contraste, enfatiza los valores por los que la novela galante y la sociedad galante se caracterizan.

Estos valores se perciben de manera clara en Charlotte Glanville, la némesis de la quijote. Charlotte es descrita en la novela como una mujer que posee una «large share of Coquetry in her Composition» (1973: 80), es decir, es descrita como una coqueta, otro personaje tipo, como el petimetre, de la novela galante. Lennox no es sutil en el contraste que establece entre un personaje femenino y otro. Charlotte representa la mujer contemporánea que Lennox dibuja como inferior a su quijote. Cuando Arabella sale a conocer un poco el mundo, en Richmond, por ejemplo, descubre que las jóvenes solo poseen una conversación insípida. Es más, estas mujeres, con Charlotte como ejemplo paradigmático, se presentan en claro contraste con sus modelos heroicos:

As for Arabella, whose Taste was as delicate, Sentiments as refin'd, and Judgement as clear as any Person's could be who believ'd the Authenticity of Scudery's Romances, she was strangely disappointed to find no Lady with whom she could converse with any tolerable Pleasure: And that instead of Clelia's, Statira's, Mandana's, &c. she found only Miss Glanville's (sic) among all she knew. (1973: 340-41)[7]

El mismo doctor debe admitir que la realidad a veces no alcanza el ideal de los modelos romancescos, sobre todo en una sociedad en la que el estándar es una Miss Glanville. Su papel como modelo negativo va más allá de su conversación superficial, también se extiende a su gusto por el puro entretenimiento, a su vanidad, a su superficialidad, a su falta de conocimiento, e incluso a su envida y malicia, todas cualidades opuestas a un quijote que prefiere leer y conversar a jugar a las cartas o a diseminar escándalos, un quijote que admira la belleza en su prima, o que conoce mucho más que ella sobre ciencia o historia.[8]

Lo más relevante en el contexto de una novela quijotesca y cervantina es, quizá, cómo Charlotte se construye como némesis dialéctica del quijote. Charlotte y Arabella son dos personajes con epistemologías en claro contraste que Lennox emplea para desarrollar el principio dialógico de su novela. A medida que avanza la novela, estas mujeres presentan modos de interpretación distintos, el mundano y el quijotesco, el empirista y el idealista, el galante y el romancesco, y son, por tanto, incapaces de comprenderse. Esto, de nuevo, se ejemplifica en el uso de ciertos términos problemáticos, como aventuras o favores. Cuando Arabella pide que Charlotte relate sus muchas aventuras, como haría cualquier heroína romancesca, su prima niega con enfado que tenga aventuras que contar, por supuesto entendiendo aventura en su pleno significado sexual. Mientras que Arabella encuentra extraordinario que una mujer hermosa no tenga aventuras que contar, Charlotte responde: «If you knew more of the World […] you would not be so apt to think, that young Ladies engage themselves in troublesome Adventures: Truly the Ladies that are brought up in Town are not so ready to run away with every Man they see» (1973: 88).[9] La visión romancesca y realista se oponen de nuevo, y, aunque la afirmación de Charlotte se ha visto contradicha

por la historia de Miss Groves, una mujer de ciudad caída, la confusión entre el sistema de referencia de ambas también nos permite vislumbrar un comentario sobre varias formas de ficción, sobre el lenguaje que emplean y sobre los eventos que presentan como plausibles o incluso apropiados.

Estos usos discordantes del lenguaje y de los distintos códigos de conducta que representan se subrayan de nuevo con una conversación acerca de los favores que una dama debiera o no conceder a su enamorado. Mientras que Arabella opina que se puede dar un regalo después de años de servicio, pero nunca un beso, los principios de Charlotte, de acuerdo a las costumbres de su época, son las contrarias. Los inocentes comentarios de Arabella al respecto, ofreciendo castos ejemplos de heroínas romancescas, despiertan en Charlotte —y en el lector— la conciencia de lo distintas que son esas heroínas a las mujeres contemporáneas:

Miss Glanville, who could not imagine Arabella spoke this seriously, but that it was designed to sneer at her great Eagerness to make Conquests, and the Liberties she allowed herself in, which had probably come to her Knowledge, was so extremely vexed at the malicious Jest, as she thought it, that, not being able to revenge herself, she burst into Tears. (1973: 89)

La lectura romántica e ingenua de Arabella permite esa doble sátira dirigida contra el quijote, pero también contra la mujer de mundo, la coqueta superficial y poco instruida, y evidencian la conflictiva relación entre sus discursos epistemológicos y narrativos. Además, demuestra que el lenguaje no es algo estable, como piensan aquellos que rodean a Arabella y que no comparten su sistema de referencia, sino que es cambiante y fácil de manipular o cambiar de acuerdo con las costumbres. Como indica la condesa: «tho' the Natures of Virtue or Vice cannot be changed […] yet they may be mistaken; and different Principles, Customs, and Education, may probably change their Names, if not their Nature» (1973: 328). Aunque los nombres hayan cambiado, la naturaleza del vicio y la virtud es la misma, y la inocencia de Arabella la convierte en la mujer ejemplar que busca la novela sentimental del

xviii

. Charlotte, por su parte, es totalmente consciente del mundo que la rodea, hasta el punto de manipular a Sir George haciéndose pasar por Arabella y creando la confusión que lleva a que el barón roce la muerte tras el duelo.

Es importante señalar que no es Arabella, sino Charlotte quien causa el derramamiento de sangre final con su intriga amorosa y su manipulación. De manera más verosímil que en las batallas épicas de los romances, que las luchas contra dragones, en la novela galante los pretendientes se baten en duelo —lo que ocurre en el Reino Unido del

xviii

también—. En una ocasión, Charlotte y Arabella debaten la dudosa moralidad de enviar a Glanville a matar por ella, y Miss Glanville afirma lo siguiente: «I should not be sorry to have a Duel or Two fought for me in Hyde-Park; but then I would not have any Blood shed for the World» (1973: 129). Esta incongruencia provoca la risa de su hermano, y la sonrisa de Arabella ante los inocuos combates que su prima desea. No obstante, el peligro radica en que, efectivamente, esa forma de lucha es plausible y posible, y, por tanto, más peligrosa que las fantasías quijotescas de Arabella. Lo que Lennox parece decir es que es mejor soñar con lo irrealizable, que con lo factible, cuando esto es amoral y peligroso.

La epistemología de Charlotte puede ser correcta, en general, pero su educación y su moral está equivocada, mientras que la interpretación de Arabella es errónea, pero es sin embargo un modelo de la mujer virtuosa e instruida, una dualidad en el personaje quijotesco que Lennox hereda de Cervantes y de Fielding. La ambigüedad del quijotismo sirve el doble propósito de crear una parodia de los fallos estéticos de los virtuosos romances heroicos, y una sátira contra los defectos morales de la novela galante. A este respecto, Motooka, por ejemplo, resalta la diferencia fundamental entre Charlotte y Arabella y su importancia para la novela: «in the contrast between the artless Arabella and the artfully aware Charlotte, Lennox depicts the pronounced interpretative

differences that must be reconciled in order that the novel's plot may be effectively resolved» (1996: 256-257). Y al resolver ese conflicto, al curar el quijotismo de Arabella, pero manteniendo la ingenuidad que la hace superior a Charlotte, Lennox resuelve la tensión dialógica y reconcilia el romance heroico con la novela. Porque la heroína de la novela sentimental que Lennox ha escrito no es Charlotte, es la nueva Arabella, algo evidente en el final de cuento de hadas que la autora reserva para una de ellas:

We chuse, Reader, […] to intimate that the first mentioned Pair [Charlotte and Sir George] were indeed only married in the common Acceptance of the Word; that is, they were privileged to join Fortunes, Equipages, Titles, and Expence; while Mr. Glanville and Arabella were united, as well in these, as in every Virtue and laudable Affection of the Mind. (1973: 383)

Aunque las dos cambian y mejoran al final, solo la virtuosa heroína del romance heroico puede convertirse en la heroína de la novela; en realidad, siempre han sido la misma figura. En este sentido, Lennox entronca su obra con la de autoras como Barker, quien claramente incorpora la heroína romántica o los principios románticos en su ficción, preservando la virtud encontrada en el romance y empleándolo para transformar el género narrativo, y para crear heroínas modernas acordes con la nueva forma de ficción que están desarrollando.

Por supuesto, la necesidad de equilibrar la veracidad y la moralidad de la ficción crea ciertas tensiones en la narración: puede conseguirse una narración más creíble, pero una heroína ejemplar richardsoniana siempre va a desafiar los límites de lo verosímil en su belleza y virtud. Lennox opta por el lado de la moralidad sobre la plausibilidad, pero al introducir a una heroína quijotesca, que no es perfecta, que necesita aprender y evolucionar, puede presentar un modelo más asequible a las jóvenes lectoras. Este modelo ya lo había encontrado, irónicamente, en una Haywood reconvertida en novelista didáctica y en su novela The Life of Betsy Thoughtless (1750), donde una coqueta redomada se convierte en una reformada esposa al final. Lennox ya imitó a Haywood con su anterior novela, The Life of Harriot Stuart (1751), donde una personaje muy

parecido a Charlotte Glanville es quien acaba reformada y validada a través de su matrimonio. Sin embargo, Lennox se mueve hacia una heroína que pueda ser un mejor modelo a pesar de su quijotismo, se acerca más a esa necesidad a la que da voz Arabella de detectar la corrupción por encima de la inverosimilitud, y desplaza a la coqueta de protagonista a némesis. En novelas posteriores sus heroínas serán cada vez más ejemplares y difíciles de alcanzar, sacrificando mucha de la verosimilitud de los personajes en aras del fin didáctico, pero Lennox consigue con Arabella una heroína sentimental ejemplar pero cercana, y con The Female Quixote una novela dialógica esencial en su defensa de la incorporación del romance heroico a la tradición de la novela á la Richardson, escrita tanto por hombres como por mujeres.

Para concluir, pues, con su novela Lennox demuestra que el didacticismo requiere una protagonista que no sea excesivamente ejemplar, para que la lectora pueda identificarse con sus defectos y su posterior proceso de cura. The Female Quixote es una transición a sus novelas posteriores y encarna las paradojas de la ficción moral; plantea dudas sobre cómo debe el lector identificarse con personajes ideales quienes, como los héroes o heroínas de los romances, no se asemejan a gente real; sobre cómo el lector puede aprender a imitar la inocencia, la sensibilidad o, paradójicamente, la naturalidad de los protagonistas literarios. Lennox intenta reconciliar moral y plausibilidad con un quijote femenino, un personaje ejemplar, pero con defectos; una mujer que necesita un proceso de reeducación y maduración, pero que sigue siendo un paradigma de virtud; un personaje que es a la vez, en palabras de Ross, advertencia y modelo (1987: 466).

La narrativa quijotesca de Lennox, escrita en un momento de transición genérica hacia una nueva sensibilidad, un nuevo modelo de ficción didáctica, y una nueva heroína, con las paradojas que esto conlleva, es un texto complejo en el que los elementos fundamentales que la tradición del quijotismo femenino ya aparecen muy desarrollados. Además de todas las consideraciones ya mencionadas, su novela es importante por ser una obra muy autoreflexiva: a través de un alter ego quijotesco, Lennox desarrolla un profundo comentario sobre la educación femenina, sobre las posibilidades de las mujeres en la esfera pública, sobre las paradojas de ser una mujer escritora, quien debe silenciar y hacer desaparecer a

sus heroínas mientras reclama su voz y visibilidad para sí. Lennox proporciona en su obra una reflexión genérica sobre los antecedentes de la nueva ficción que aparece a mitad de siglo y expone las paradojas de lo que se conocerá como la novela. Esta tensión de sexo y género la heredarán ficciones quijotescas posteriores. Lennox, hija de Cervantes, Barker, Richardson, Fielding e incluso la más didáctica Haywood, se convertirá en la madre literaria de Edgeworth, Hamilton y Austen, mereciendo un lugar privilegiado en la tradición del quijotismo femenino y, en consecuencia, en la historia de la novela.

Notas:

[1] La discusión sobre la autoría de Johnson suele centrarse en el penúltimo capítulo, el de la conversación con el doctor en Divinidad en el que el quijote por fin despierta a sus errores. Small (1969) y Duncan Isles (1973), por ejemplo, defienden la autoría de Lennox aunque Isles ofrece un detallado análisis de la influencia de Richardson o Johnson y de sus correcciones. Staves (2006), sin embargo, defiende la autoría de Johnson en dos casos: el penúltimo capítulo y la dedicatoria.

[2] Sobre este tema ver Bannet (2007: 562), Malina (1996: 280) y Pawl (2000: 152).

[3] Malina identifica la historia de la princesa como la única ocasión en la que Lennox oculta información sobre la realidad que Arabella interpreta quijotescamente, poniendo a prueba al lector y esperando que pueda decodificar lo que está ocurriendo como ficción y no como realidad (1996: 283). Podría decirse que está jugando y señalando que el lector sería tan crédulo como su heroína si no se hubiera dado cuenta de que todo era un truco del barón antes de que Glanville lo revele.

[4] La cursiva es nuestra.

[5] La cursiva es nuestra.

[6] Looser lo identifica como el conflicto «virgin versus whore», los términos que definen la agencia femenina en la historia; ya sea en la Historia o en los romances que pretenden ser históricos, «women's sexual reputation is the most relevant historical detail» (2000: 107), lo que de nuevo demuestra los prejuicios de género con los que se ha construido esa dicotomía «story/ history».

[7] La cursiva es nuestra.

[8] Hay muchos ejemplos a lo largo de la novela donde se pueden percibir las diferencias. Charlotte siente celos de la belleza de su prima, mientras que Arabella no conoce la envidia (1973: 80); Charlotte es, además, malvada, ya que disfruta esparciendo rumores sobre la locura de Arabella (1973: 322), por ejemplo. En otra ocasión Arabella y Charlotte hablan de la luna y esta última demuestra una ignorancia supina sobre conceptos astronómicos básicos (1973: 142-43).

[9] La cursiva es nuestra.

3. POLÍTICA, GÉNERO Y NARRATIVA: LAS TRANSFORMACIONES DEL QUIJOTISMO FEMENINO

Como ha podido comprobarse, el quijotismo y la sátira van de la mano en la historia de la literatura. En concreto, la narrativa satírica del periodo Romántico, con su galería de héroes exaltados y crédulos idealistas, es un campo particularmente fértil para el estudio de la recepción y apropiación de la figura quijotesca. En el contexto de la narrativa satírica Romántica, Lisa M. Wilson ha tomado en cuenta el objeto de la misma para dividir las obras de este periodo en tres grandes grupos, todos ellos con una presencia relevante de quijotes femeninos. En primer lugar, identifica las novelas jacobinas y antijacobinas de la década de 1790, las cuales emplean el método satírico de Sterne y Smollett como arma política (2007: 39 n22). Este método satírico incluiría el retrato de quijotes —entusiastas o monomaniacos— quienes encarnan las idiosincrasias políticas y/o morales que deben ser defendidas o atacadas, dependiendo de si el quijote se presenta como un personaje positivo en una narrativa radical, o como un entusiasta peligroso en una novela antirradical. En segundo lugar, Wilson identifica el periodo comprendido entre 1810 y 1818 como uno especialmente prolífico en la aparición de novelas satíricas, cuyo ataque se dirige en concreto contra la escritura de novelas (2007: 39 n22). A medida que la tensión política decrece, la sátira política se ve progresivamente reemplazada por parodia literaria, y el origen del quijotismo de los personajes regresa de nuevo a la ficción literaria. Finalmente, hasta 1826 Wilson percibe una concreción de esa parodia, con la presencia de parodias o sátiras dirigidas hacia la obra o la persona de Scott y Byron (2007: 39 n22). Estos autores serán ahora la causa de la locura del quijote. En los dos últimos periodos y formas de sátira, aunque el objetivo es principalmente literario, Wilson también identifica importantes elementos de sátira política, social e incluso personal (2007: 39 n22). Por lo tanto, a final de siglo la novela sigue siendo un complejo vehículo para mensajes ideológicos y estéticos, además de ser un instrumento en manos de y desarrollado por numerosas escritoras satíricas del periodo Romántico, quienes emplearán el trasfondo ideológico para crear narrativas quijotescas femonicéntricas que expongan los debates sobre la lectura, la educación, y el

papel social de las mujeres.

3.1. ENTUSIASTAS FRANCÓFILAS: LAS NOVELAS QUIJOTESCAS DE JANE WEST Y MRS. BULLOCK

En el primer grupo de sátiras descrito por Wilson podríamos incluir a dos autoras que conspicuamente construyen un discurso político a través de sus novelas quijotescas: Jane West y Mrs. Bullock. Estas autoras comparten su visión negativa de los radicales francófilos y su posición conservadora en lo que al papel de la mujer en el espacio público se refiere. Ambas emplean la historia de cortejo y de despertar a la madurez aprendida de Lennox, entremezclada con comentarios políticos y marcos narrativos que reflejan hechos históricos contemporáneos, para transmitir su mensaje ideológico y su fin didáctico a las lectoras implícitas. Al mismo tiempo, desarrollan elementos originales que autores posteriores como Barrett o Austen adoptarán, con lo que se convierten en un nuevo e importante eslabón en la cadena de autores quijotescos.

Jane West es probablemente una de las autoras antijacobinas más conocidas. Sus novelas poseen un claro objetivo didáctico y establecen una abierta crítica a los principios radicales, al responder en sus textos a Godwin y Wollstonecraft, por ejemplo, y al llevar a la ficción sus discursos políticos y morales. En concreto, dos de sus novelas, A Gossip's Story (1796) y A Tale of the Times (1799), giran en torno dos jóvenes que caen víctimas de una sentimentalidad excesiva y de su uso por parte de la filosofía radical, respectivamente. Las protagonistas de estas novelas, Marianne y Geraldine, son quijotes porque son ávidas lectoras que interpretan el mundo a través de un filtro sentimental adquirido de sus lecturas y que intentan vivir de acuerdo a unos principios también literarios. A diferencia del quijote de Lennox, dado el contexto ideológico en el que se envuelven sus novelas, West presentará a estas heroínas como antimodelos y reforzará los peligros de su locura con un final lejano al de un cuento de hadas.

En ambas novelas, West emplea el recurrente recurso de las dos mujeres

antagónicas: una mujer, el modelo ejemplar con final feliz, y otra, la advertencia sobre las consecuencias de apartarse del buen camino. En el caso de A Gossip's Story hay dos hermanas, Louisa y Marianne Dudley, la primera educada tras la muerte de su madre por su racional padre, la segunda por su sentimental abuela. Reunidas en su adolescencia, la novela sigue su entrada en el mundo y la edad adulta, con muy distintos resultados. La primera es un ejemplo de virtud y contención, y obtendrá su final feliz, la boda con el héroe de la novela, Mr Pelham, a quien su hermana ha rechazado por no ser coherente con sus ideas del romance. Marianne, en cambio, tendrá que sufrir las consecuencias de sus ideas románticas y su excesiva sensibilidad. No es difícil ver el paralelismo entre esta novela y Sense and Sensibility. Elinor y Marianne Dashwood ciertamente deben mucho a las Dudley, tanto en su apariencia física como en el destino que su autora les tiene reservado. Descrita con todos los atributos de una auténtica heroína sentimental, Marianne no practica la empatía solidaria de su hermana, sino que convierte lo que debiera ser una virtud en un vicio (1798: 44), en un exceso o entusiasmo sentimental (1798: 54). Este exceso no se debe solo a una dudosa educación sentimental, sino también a su objeto de estudio favorito: la ficción. La narradora, Prudentia, especifica que Marianne «had long been an attentive reader of memoirs and adventures, and had transplanted into her gentle bosom all the soft feelings and highly refined sensibilities of the respective heroines» (1798: 39). Esa idea de trasplantar o imitar sin un filtro crítico describe perfectamente su quijotismo; su carácter se describe como «whimsical», una palabra frecuentemente asociada con el quijotismo, y West deja claro que considera que Marianne es una quijote al titular su capítulo X de la siguiente manera: «Humbly dedicated to the improvement of all fair Quixotes in heroism» (1798: 90), con lo que, además, le recuerda a su lectora implícita que corre el mismo peligro que su heroína. En este capítulo Mr. Dudley intenta razonar con Marianne acerca de los peligros de sus caprichos románticos y su excesiva sensibilidad, los cuales la ciegan al valor de Pelham y no la preparan para enfrentarse a las vicisitudes de la vida con fortitud moral cristiana. Lo que comienza en el primer volumen como un simple «romatick turn», un capricho de juventud (1798: 106), que su familia y su pretendiente confían que la experiencia y el matrimonio puedan curar, demuestra ser una resistente forma de entusiasmo que lleva a Marianne a casarse con un pretendiente inadecuado, Clermont, y a ser infeliz en su elección. La sensibilidad, en la década de 1740 o, más tarde, en la novela de Austen, no tiene el carácter tan peyorativo que posee a finales de siglo, cuando este término se asocia con una excesiva morosidad, autoindulgencia, e incluso sexualidad, además de con el pensamiento radical y con novelistas como Wollstonecraft (Ellis, 1996; Todd, 1986). La cura o

despertar del quijote, por tanto, no podrá ser tan positiva como la que Lennox o Austen conceden a sus quijotes.

Aun así, como ocurre también con las mujeres quijote de Lennox y Austen, la cura de Marianne y este final tan maniqueo es problemático por el carácter admirable de la protagonista, a pesar de su locura quijotesca. Prudentia resalta la ambigüedad de la naturaleza de Marianne cuando expresa la intención de su historia de la siguiente manera:

In [Marianne's] character I wish to exhibit the portrait of an amiable and ingenious mind, solicitous to excel, and desirous to be happy, but destitute of natural vigour or acquired stability; forming to itself a romantick standard, to which nothing human ever attained; perplexed by imaginary difficulties; sinking under fancied evils; destroying its own peace by the very means which it takes to secure it; and acting with a degree of folly beneath the common level, through its desire of aspiring above the usual limits of female excellence. (1798: 47)

Mientras que otros quijotes de la ficción antijacobina, como la Dorothea de Mrs Bullock, son claramente personajes disruptivos y sufren un castigo consecuente con el peligro social, moral o político que generan, la locura de Marianne es más benevolente y, aunque no alcanza la ejemplaridad de su hermana Louisa, no puede decirse que sea un modelo radicalmente opuesto.

Con su siguiente heroína, West dibuja un retrato más pesimista de los efectos del quijotismo sentimental y radical. En A Tale of the Times (1799) iguala explícitamente la ruptura doméstica con el caos nacional, un mensaje recurrente en el discurso conservador de la época (Ty, 1993: 16). West equipara el espacio público y privado, el ámbito ético y político, y construye su discurso antirradical en torno al concepto de la familia como base de la estabilidad nacional y como la mayor víctima del libertinaje de la nobleza o de la filosofía francesa. Geraldine, la protagonista, es primero víctima de sus ensoñaciones románticas, las cuales la llevan a un matrimonio infeliz. En segundo lugar, se convierte en la víctima de

un libertino afrancesado, quien logra su ruina y su muerte. El hecho de que la caída en desgracia de Geraldine comience en 1789 y alcance su clímax durante el Terror (1793-1794) refleja los eventos contemporáneos y enfatiza el tropo de la «familia-política» o el del «counter-public space» o espacio contrapúblico (Mellor, 1993: 84).

Es esencial señalar el cambio en el quijotismo de la protagonista. Geraldine comienza la novela como un quijote romántico y literario: su marido es la criatura romántica de su imaginación, tiene expectativas románticas acerca de su vida y de su matrimonio que se verán defraudadas por la realidad. Sin embargo, su desencanto no produce un despertar a la realidad, sino un cambio en la fuente de seducción quijotesca: ahora será un nuevo género, la novela francesa, y una nueva ideología, el jacobinismo, ambos encarnados en el libertino Fitzosborne, y ambos la causa de la destrucción de la virtud femenina y de la estabilidad política en el ideario conservador de West. La quijote no ha aprendido la lección de que los libros, al igual que las personas, deben leerse críticamente, con juicio. Al desplazar la fantasía de su protagonista de un casto cortejo y matrimonio, el epítome del quijotismo romántico, al mundo altamente sexual de la ficción francesa, incluida la famosa Nouvelle Heloise, West proclama que su quijote se ha visto ahora inmersa en una forma mucho más peligrosa de engaño. La autora conservadora retoma la dicotomía entre el romance y una forma de ficción más escandalosa que Lennox ya había desarrollado en su novela, de nuevo resaltando que el quijotismo que tiene su origen en el romance al menos logra preservar el honor del quijote femenino. El quijote de West renuncia a una ilusión más aceptable y segura, solo para caer en un delirio literario e ideológico más peligroso. En esta novela, el quijotismo romántico o sentimental de Geraldine no es tan condenable como su pasión afrancesada, ni tiene consecuencias tan trágicas para su quijote. Como haría Sarah Green años más tarde, el cambio en el origen del quijotismo marca un mayor peligro y enfatiza el hecho de que el quijotismo no siempre requiere las mismas medidas disciplinarias: el origen no-literario sino panfletario es mucho más peligroso para la quijote y para la sociedad en la que vive.

Este mensaje político tras el empleo del quijotismo es igualmente aparente en la novela de Mrs. Bullock. Poco se sabe de esta mujer, excepto que su nombre

aparece como el de la autora de dos novelas de claro corte quijotesco: Susanna; or, Traits of a Modern Miss; a Novel (1795) y Dorothea; or, A Ray of the New Light (1801). La primera novela presenta a una joven, Susanna Bridgeman, quien abandona el internado con nada más que una superficial formación, se hace socia de una biblioteca ambulante y ve su percepción alterada por el romance. Susanna cumple muchos de los topoi de los quijotes femeninos retratados por Lennox y Barker, tanto en su juventud y falta de experiencia, como en sus nociones románticas en lo que a pretendientes se refiere. Como rica heredera que es, Susanna es cortejada por su fortuna y se casa con un viejo y aparentemente rico noble, Lord Pearson, quien lleva a la heroína a su castillo gótico. En este contexto, la quijote adapta sus nociones literarias a un género más acorde con sus circunstancias y comienza a interpretar la realidad a través de un filtro adquirido de la lectura de novelas góticas. Susanna cree que la casa está encantada, y sus sirvientes se burlan de ella, orquestando una broma con falsas voces fantasmagóricas —una escena de la que más tarde Barrett se hará eco—. Después de esta aventura, Susanna cambia de nuevo el foco de su entusiasmo hacia el platonismo y la amistad platónica con un extraño, lo cual hace que requiera pasar una temporada con su madre cuando su marido descubre tal amistad. Durante un periodo de tiempo, Susanna actúa como una cuáquera, hasta que su amistad con otro noble, Lord Morven, la impulsa a volver a su vida de heredera. Ante lo que percibe como un malgasto innecesario de dinero, su marido fuerza su vuelta al castillo y la trata como a una auténtica heroína gótica: la encierra en su habitación y debe escapar drogando al vigilante con láudano. Acompañada de su fiel Lucy, una sirviente sanchopancesca como la de Arabella, escapa bajo la lluvia y cae enferma con unas fiebres. En la trama recurrente del quijotismo femenino, Susanna se recupera física y mentalmente, y renuncia a sus antiguas locuras. Su marido acepta emigrar al Continente y conceder una separación, y cuando la madre de la protagonista muere poco después, esta se convierte a una nueva forma de quijotismo: el metodismo. Con este guiño final a Samuel Butler o Richard Graves y sus quijotes espirituales, Bullock concluye una novela repleta de referencias a otras obras clave de la tradición quijotesca en Gran Bretaña.

Susanna, efectivamente, bebe de heroínas anteriores y críticos contemporáneos señalaron la posible influencia de Lennox y The Female Quixote, aunque matizada por un humor más tosco y un uso mayor de las situaciones ridículas. La heroína de Bullock experimenta un contexto similar al de otras heroínas

quijotescas, experimenta el tedio de la vida de una joven de buena posición, una falta de educación formal, la pasión de leer como evasión, y la más peligrosa de las faltas femeninas, la vanidad, vanidad de creerse admirada, o la vanidad de pensar que su intelecto sobrepasa el de los demás y la hace inmune al engaño, como ocurría con la Geraldine de West o la Arabella de Lennox, por ejemplo. A pesar de estas similitudes, Bullock regresa a una lectura más superficial del quijote como un vehículo para ridiculizar casi cualquier línea de pensamiento. Los desvaríos de Susanna, que van desde los romances al metodismo, pasando por las novelas góticas o el cuaquerismo, demuestran que cualquiera que intente conducirse siguiendo estrictos códigos de conducta sin un mínimo de juicio crítico puede convertirse en un ridículo personaje quijotesco.

Los pocos académicos que han prestado atención a esta novela, coinciden en señalar la existencia de numerosos objetivos satíricos en ella. George Watson, en su extensa Bibliography of English Literature describe la novela como un «Female Quixote device», un constructo quijotesco que presenta «a variety of targets burlesqued: pastoral, Gothic, Methodist, romantic cottage life, Bardolatry, Clarissa» (1971: 1968). El quijotismo no se limita entonces al engaño literario, sino que también abarca el religioso o filosófico, como en el momento en el que Susanna establece su amistad platónica con un enigmático admirador, al igual que ya hicieron las heroínas de Rousseau, de nuevo señalado como una mala influencia. No obstante, el mayor énfasis sigue estando en los peligros de la lectura y, especialmente, en el romance y en esos géneros de derivan directamente de él, como la ficción gótica. En un momento dado, la novela refiere «a species of novels, lately very much in fashion, which possess (in addition to the usual folly of such works) all the improbabilities of ancient romance; books, that tell of beautiful damsels, who have been confined twenty years in caverns; of murders, ghosts and ruined castles» (II, 191). Serán los intentos de Susanna de vivir de acuerdo a los principios de tan improbable modelo ficcional los que se conviertan en el blanco satírico preferido de su autora.

Como ya sucediera en West, en su segunda novela quijotesca Bullock cambia ligeramente el origen del quijotismo de su heroína hacia fuentes más peligrosas y con un mayor impacto social y político. Dorothea es la historia de su epónima

heroína, una joven hermosa y rica, obsesionada con la lectura de novelas y ensayos radicales, y quien decide adoptar e implementar las ideas de Godwin acerca del bien común, la propiedad y el matrimonio, con lo que el filósofo y sus escritos se convierten en su modelo de conducta. Formada por una institutriz apegada a los nuevos sistemas de (mala) educación radical, y mimada por unos padres asombrados por su intelecto, Dorothea es incapaz de leer de manera crítica textos o personas, y sus ideas de la filantropía no son las más conservadoras y cristianas que el texto apoya al encarnarlas en el mejor pretendiente, Sir Charles Euston. Aunque a punto de ser engañada y seducida por la verborrea de un radical, Thomas Williams, Dorothea se casa con Sir Euston. Sin embargo, y aquí radica la originalidad de Bullock, su quijotismo no desaparece tras el matrimonio, sino que el lector puede observar los efectos devastadores en el mismo y las consecuencias negativas en la vida de la quijote precisamente por no renunciar a sus ideas prematrimoniales sobre la independencia femenina. Después de una serie de malentendidos, Dorothea abandona su hogar y funda un colegio para jóvenes de baja extracción social, para poder así seguir el modelo educativo aprendido de sus lecturas. Su sistema educativo tiene consecuencias muy negativas cuando una alumna se toma muy en serio su lección sobre igualdad y le acaba dando una paliza para robarla. Dorothea está malherida y sola, hasta que su marido logra rescatarla. Tras esto, la heroína quijotesca se reforma y vive felizmente como una esposa, madre y filántropa convencional. Mientras que la reformada Dorothea logra su final de cuento de hadas, Williams, quien ha sido uno de los instigadores de la rebelión irlandesa, muere a manos de uno de los pupilos de su filosofía, al tiempo que todos los demás personajes engañados por la nueva filosofía afrancesada o todas las mujeres de dudosa reputación también reciben un duro —y a menudo violento— castigo por sus crímenes.

Bullock no deja lugar a dudas de que su heroína es un quijote y emplea un lenguaje fuertemente vinculado con las ilusiones quijotescas en el siglo

xviii

. Así, la voz narrativa exclama que en una época en la que la moderación y el sentido común se han visto sustituidos por un quijotismo general entendido como «Enthusiasm» y «the fervour of philanthropy,» Dorothea se ha unido a la guerra ideológica, «putting on the whole armour of opposition,» una oposición

indiscriminada a todo lo establecido que la lleva a proclamarse «champion of liberty and democracy» (2005: 3). Con esta referencia al quijotismo como entusiasmo y una forma de caballería bélica, Bullock proporciona el contexto necesario para que el lector implícito conjure la conocida tradición quijotesca. En los volúmenes segundo y tercero de su obra Bullock se dedica a enfatizar la naturaleza quijotesca de su heroína: emplea términos como «our lady-errant» (2005: 163), «absurd quixotism» (2005: 99) y «Quixotic weakness» (2005: 109); vuelve a definir a su quijote como a una entusiasta llena de planes utópicos (2005: 101); se hace eco de Sterne y describe a su quijote montada a lomos de su «hobby-horse» (2005: 112); también emplea la recurrente metáfora de la soñadora en busca de «a phantom, unknown to common sense» (2005: 167).

Al tiempo que resalta esta naturaleza quijotesca, Bullock se dedica a desarrollar un claro mensaje antijacobino, sobre todo al equiparar las dos tramas de su novela, la doméstica del quijote y la política de la revolución irlandesa y las matanzas en Inglaterra. En el tropo de la familia-política, el destino del núcleo familiar y la nación inglesa están entrelazados. En este sentido, Bullock también se esfuerza en demostrar cómo este entusiasmo o quijotismo ideológico pone en peligro no solo la vida y la virtud de la protagonista, sino también su posición en sociedad como hija, esposa, madre y benefactora de los pobres, las cuatro áreas más importantes en la vida de la mujer conservadora del

xviii

. Cuando Dorothea renuncia a sus ilusiones radicales, no se convierte en la misma joven malcriada, sino que se transforma en un ejemplo de esposa y agente de la caridad en su comunidad. De nuevo, el quijotismo ha servido como catarsis, como rito de paso, como un proceso de crecimiento y maduración que concluye con la heroína ejemplar de un tipo de ficción más apropiado que el de las lecturas que provocaron su trastorno. La experiencia traumática de ver las consecuencias reales de los engaños filosóficos francófilos y una formación más racional serán las claves, según Bullock, para educar a las jóvenes y curar a las quijotes.

La educación es, por tanto, esencial también en estas novelas con trasfondo

político. Tanto en las novelas de West, como las de Bullock, la educación y el desarrollo de un juicio crítico, o la falta de ellos, determinarán el destino de sus protagonistas. El quijotismo romántico o sentimental dará paso a una forma de engaño más peligrosa, aquella que surge de la ficción o no-ficción afrancesada, pero, a pesar de los peligros de esta última, ofrecen cierta esperanza de redención a sus protagonistas, siempre que acepten esa cura final y la vuelta al statu quo. No obstante el mensaje tan conservador que ofrecen, sus personajes femeninos, con buenas cualidades y con lagunas educativas debido a mentores irresponsables, y capaces de convertirse en filántropas útiles a la sociedad en un espacio entre lo público y lo privado, permiten que la heroína quijotesca, una vez más, subvierta con su mera presencia el destino de invisibilidad y silencio que las autoras predican pero no viven en su calidad de escritoras, o que no permiten que experimente su protagonista, ya que entonces, como advirtió la condesa en The Female Quixote, no hubiera habido ninguna historia que contar.

3.2. QUIJOTISMO EN CONSTANTE DIÁLOGO: MARY HAYS Y ELISABETH HAMILTON

En el contexto de este candente debate acerca de la lectura de ficción por parte de mujeres, y los peligros que ello conllevaba, Mary Hays y Elisabeth Hamilton, dos escritoras de signo político muy distinto, publican sus respectivas novelas centradas en la relevancia de la lectura para la educación y la futura integración social de sus heroínas. A través de textos quijotescos, ambas autoras dibujan lectoras pasivas o activas, lectoras compulsivas o críticas, dos formas de entender la interacción entre el yo, el texto y el mundo (Binhammer, 2003: 5), que serán advertencia o modelo para sus lectoras implícitas.

Además de su acercamiento al tema de la mujer lectora, Hays y Hamilton son lectoras la una de la otra, y se enzarzan en lo que podría denominarse una batalla textual en la cual la novela quijotesca de la primera, Memoirs of Emma Courtney (1796) tendrá su réplica paródica y satírica en la obra quijotesca de la segunda, Memoirs of Modern Philosophers (1800), planteando distintas ideas sobre la educación, el desarrollo cognitivo y sexual, y el papel de la mujer en la sociedad británica de la época. Desde posturas distintas, con sus textos quijotescos intentaron promover una lectura activa y crítica, en la cual la lectora no se erija en heroína ni se vea absorbida por el texto (Bray, 2009: 58), y lo hicieron integrando críticas a la novela en sus propias novelas y revisando los modelos de lectoras, diferenciando qué y cómo leen las mujeres, y esperando transformar a la lectora de una mera consumidora a una crítica (Binhammer, 2003: 2), exponiendo el éxito desigual de sus quijotes en este aprendizaje. Por todo ello, sus textos quijotescos van un paso más allá en el complejo juego intertextual, en la rica interacción de lectores diegéticos e implícitos, en la complicada construcción de espejos ficcionales que caracterizan a la tradición cervantina, y también en el intenso debate sobre el papel de la mujer en la cultura del

.

Memoirs of Emma Courtney (1796) es un texto quijotesco que presenta muchos elementos originales. Se trata de una narrativa epistolar en primera persona que se centra en la vida de su heroína epónima, quien se dirige a su hijo adoptivo, Augustus Jr., para prevenirle de las consecuencias negativas que un exceso de pasión puede tener. En sus cartas, Emma describe su educación, sus aspiraciones intelectuales y su pasión por el padre de Augustus. Este rechaza sus propuestas de matrimonio o amancebamiento, y descubre que estaba casado en secreto. Emma se casa con otro pretendiente y tiene una hija. Reunida con Augustus justo antes de que éste muera, él le declara su amor y la pena hace que olvide sus obligaciones de madre y esposa. Los celos hacen que su marido se corrompa y acabe suicidándose. Emma educa sola a su hija y a Augustus, pero tras la muerte de la primera, solo queda un posible destinatario para sus cartas.

El hecho de que la novela esté escrita en primera persona permite al lector tener acceso ilimitado a los pensamientos y sentimientos de Emma, y, por tanto, más que en ninguna otra novela quijotesca, la obra de Hays se centra en la representación minuciosa del proceso que lleva a Emma a convertirse en un quijote y de la mente quijotesca en su relación con el mundo y su forma de procesarlo. Al contrario que en el uso paródico de la primera persona epistolar que hará Barrett o en el recurrente empleo de la narración en tercera persona para enmarcar, comentar o contrarrestar la percepción distorsionada y el mensaje subversivo del quijote, en la novela de Hays hay una de las primeras y más logradas disecciones de la mente y el corazón femeninos, de lo que Walker ha llamado «sentient female self» (2006: 133), con lo que se anticipa al realismo psicológico de las posteriores novelas de formación feminocéntricas.

En su novela, Hays pone en práctica el modelo de formación lectora sobre el que había teorizado en otros ensayos y obras de ficción,[1] y dedica una gran parte de la narración a describir las lecturas y sus efectos en Emma. Huérfana de madre y en su infancia abandonada por su padre, es educada por sus tíos. De su tía recibe una educación en excesiva sensibilidad y también en la lectura de

romances; su tía es, pues, su antecedente quijotesco:

Mrs Melmoth […] had great sensibility, […] and a refined and romantic manner of thinking, acquired from the perusal of the old romances, a large quantity of which, belonging to a relation, had, in the early periods of her youth, been accidentally deposited in a spare room in her father's house. These qualities were mingled with a devotional spirit, a little bordering on fanaticism. My uncle did not exactly resemble an Orlando, or an Oroondates, but he was fond of reading; […] (2000: 45)

Esta presencia de una cierta estirpe de lectoras romancescas recuerda a la novela de Lennox. Su tía inculcará en ella también el gusto por lo fantástico, leyendo «stories from the Arabian Nights, Turkish Tales, and other works of like marvellous import», que despiertan en ella emociones intensas y un deseo de aprender a leer esas historias llenas de fantasía (2000: 48). Más adelante, no se limitará a leer esas obras, sino que jugará a actuar como los personajes de sus lecturas: «the valiant knight — the gentle damsel — the adventurous mariner — the daring robber — the courteous lover — and the airy coquet» (2000: 48). También como agente activa, comenzará a escribir en el internado para escapar del tedio de su vida allí. Su deseo de escapismo a través de la literatura alcanza nuevas cotas cuando se hace miembro de una biblioteca itinerante y empieza a consumir, o, en sus palabras, a devorar de diez a catorce novelas en una semana (2000: 53). Su lectura ya es una adicción que presenta los lugares comunes de la crítica contra la lectura femenina, el apetito incontrolable y la gratificación que la lectora halla, como se desprende del lenguaje que emplea para hablar de su pasión literaria. Emma retiene su «passion for adventurous tales, which, even while at school, [she] was enabled to gratify by one of the day-boarders, who procured for [her] romances from a neighbouring library, which at every interval of leisure [she] perused with inconceivable avidity» (2000: 54).[2] Su padre entra en escena y durante un periodo de tiempo Emma cambia sus novelas por libros históricos o filosóficos que encuentra en la biblioteca paterna, y que moldearán su visión radical de la sociedad, incluyendo la posibilidad de vivir fuera del matrimonio con Augustus.

No obstante, de todas las lecturas que encuentra en dicha biblioteca, la que más impacto tendrá sobre su mente es la ya famosa Heloïse de Rousseau. Emma describe la experiencia de leer dicha novela de la siguiente manera: «with what transport, with what enthusiasm, did I peruse this dangerous, enchanting, work! — How shall I paint the sensations that were excited in my mind! — the pleasure I experienced approached the limits of pain — it was tumult — all the ardour of my character was excited» (2000: 60). A diferencia del romance, la obra de Rousseau ofrece un argumento menos centrado en la virtud y más en el despertar sexual de una joven, lo cual incita a Emma a explorar sus propios deseos como mujer. Este despertar se señala en el uso de expresiones como «transport,» «pleasure,» «tumult,» «ardour» o «excited,» y en el discurso incoherente de Emma, lo que indica su reacción incontrolada y su falta de palabras para organizar y dar sentido a lo que está experimentando. Hays ofrece, pues, un retrato de lo que los moralistas criticaban más acerca de la lectura en soledad por parte de mujeres: la libertad de experimentar pasiones sin control. Que la lectura puede llegar a constituir una experiencia sensual e íntima se refuerza al ser reprimida por una figura patriarcal; en palabras de Emma su padre «surprised me weeping over the sorrows of the tender St Preux. He hastily snatched the book from my hand, and, carefully collecting the remaining volumes, carried them in silence to his chamber» (2000: 60). De su propia biblioteca, a manos de su hija, y de vuelta a su dormitorio, una vez más la transferencia literal de los volúmenes evoca la lucha de géneros sobre la autoridad literaria y cultural. Sin embargo, la autoridad del padre no es efectiva en esta ocasión. Su reapropiación llega demasiado tarde para prevenir que Emma lea el primer volumen, pero precisamente por arrebatarle la obra antes de que pueda leer el final también evita que Emma conozca las consecuencias de la pasión de Julie.[3] Es, por tanto, atribuible a la autoridad represiva patriarcal que «the impression made on [Emma's] mind was never to be effaced» y que fuera «productive of a long chain of consequences, that will continue to operate till the day of [her] death» (2000: 60). La impresión causada por sus lecturas será permanente: toda su relación con Augustus, todas sus impresiones del mundo, estarán condicionadas por el filtro literario adquirido. Sus lecturas filosóficas y sentimentales causarán su falta de inhibición sexual y su deseo de gratificar sus emociones. Al perder más tarde a su padre y a su tía, y con ellos cualquier límite impuesto, Emma permanece «a continual victim to the enthusiasm of [her] feelings» (2000: 62) hasta la edad madura.

A pesar de este mensaje, Hays deja claro que este entusiasmo o sensibilidad no es pernicioso en sí mismo. En Emma Courtney Hays destaca que: «reading with both feeling and reason can lead to understanding and increased self-knowledge», y que la forma de leer de Emma «for all its faults, demonstrates a laudable, even exemplary enthusiasm and passion» (2000: 36). De ello se puede concluir que su quijotismo es algo más que el fruto natural de la sensibilidad, una «offspring of sensibility» (2000: 36). La sensibilidad, tan ligada al discurso afrancesado y jacobino, puede ser beneficial si está controlada, pero en el caso de Emma se nutre en exceso y sin disciplina. Por lo tanto, Hays proporciona un modelo adecuado en lo que Emma, como lectora, podría haber sido, y uno negativo en la lectora en la que de hecho se convierte. Es más, en su prólogo Hays asegura que ofrece a Emma más como advertencia que como ejemplo. Al escribir a su hijo adoptivo, Emma asume ese papel como señal de peligro, se presenta como un espantapájaros quijotesco (Pawl, 2000: 158), pero no para apartar a sus lectoras de la ficción y llevarlas al camino del deber y la virtud, sino para evitar que una lectura excesiva y absorbente de la misma concluya en infelicidad y alienación.

La novela de Hays, pues, trata de mostrar la negociación de Emma con distintos tipos de textos, y su necesidad de aprender a tomar distancia y control. Su quijotismo entendido como una reacción demasiado empática a lo que lee y como la adopción de principios morales adquiridos de sus lecturas, ya sean sentimentales o panfletarias, constituye el corazón de la novela. Durante el trascurso de la misma, Emma deberá luchar para superar su quijotismo, para interpretar el mundo dejando a un lado las expectativas creadas por sus lecturas y para no sucumbir definitivamente a su desordenada y exuberante imaginación.

Esta falta de control sobre sus emociones y, como consecuencia, sobre los límites de lo moralmente adecuado, será el objeto principal de ataque de Hamilton. Además, los elementos autobiográficos de la novela de Hays, la forma en la que las cartas de Emma reproducen pasajes de cartas de su creadora, también permitirá que Hamilton vaya más allá de la parodia literaria y llegue a la sátira personal de la autora. Para ello, Hamilton crea también modelos de lectoras positivos y negativos, y estos últimos estarán basados en la obra y persona de Hays, y en su quijote francófilo y sentimental. Hamilton construye

dos quijotes, Bridgetina y Julia, y las opone al modelo de lectora ejemplar, Harriet, quien lee en compañía de otros y lee, sobre todo, obras de alta calidad moral. La trama de la novela consiste en ver el desarrollo de estas tres lectoras y cómo alcanzan el final feliz o trágico al que están destinadas de acuerdo al qué y al cómo han leído.

El principal personaje quijotesco es Bridgetina Botherhim, identificada como «the true and proper heroine of this our story» (2000: 136) y una caricatura de Mary Hays. Hamilton no solo reproduce la apariencia de Hays, sino que también ridiculiza su fama como una radical entregada y una mujer poco inhibida sexualmente. El nombre de Bridgetina ya indica el objetivo satírico de la autora: su apellido, compuesto de las palabras «bother him» (es decir, «moléstale»), es una referencia al acoso al que esta quijote somete al hombre de sus sueños y un guiño al mismo tipo de acoso que Hays llevó a cabo y documentó en las cartas que sirvieron de inspiración para su novela. Su nombre de pila evoca su carácter abiertamente sexual haciendo referencia a «Bridget» o «Bride,» diminutivos que también se emplean para aludir a Bridewell, la casa para prostitutas y mujeres caídas (Kelly, 2001: 149), además de para evocar a otras quijotes y sus intentos de heroizar un nombre tan antirromántico como Bridget o Biddy. Pequeña, deforme, medio calva y bizca, todas ellas cualidades físicas atribuidas a Hays, Bridget Botherim es el epítome de la antiheroína, y Hamilton dedica la mayor parte de su novela a mostrar la enorme distancia que existe entre Bridgetina y sus modelos literarios, y a desinflar las aspiraciones románticas e intelectuales de su quijote a través de los mayores ridículos. Bridget es un quijote que se presta especialmente a esta forma de cura debido a su persistente egoísmo y vanidad, a su «self-aggrandizement», una crítica recurrente que autores conservadores hacían al quijotismo Jacobino (London, 2000: 75). Su madre, convencida de la genialidad de su hija, la presenta como: «a great scholar […] far too learned to trouble herself about doing any thing useful, [who has] read every book in the circulating library» (2000: 38). Sin embargo, en una cosa Bridgetina no puede coincidir con el retrato dibujado por su madre: se niega a leer historia, relatos de viajes, sermones o temas de conocimiento general, ella solo lee «novels and metaphysics», novelas y tratados (2000: 38). La crítica de Hamilton se centrará pues en cómo lee, con esa falta de discernimiento y de autocrítica, y en qué lee. Con respecto a esto último, el quijotismo de Bridgetina presenta dos vertientes: la sentimental y la ideológica.

Como quijote literario, Bridgetina lee novelas de la peor clase: rechaza abiertamente las obras de Cervantes, Moliere o Fielding, ya que, en su opinión, su ingenio y conocimiento de la naturaleza humana no puede compararse con las obras de los nuevos filósofos, descritas como «works of imagination […] generated by system» que reflejan la energía creativa de sus autores «expanded in gloomy masses of tenebrific shade» (2000: 172-3), haciendo referencia a su producción en masa, a su poca calidad y a su morbosidad. Bridgetina sigue la misma educación literaria que Emma y lee de manera obsesiva «wild extatic wanderings of imagination» y las «solemn sorrows of suffocating sensibility» (2000: 173). Su pasión literaria crece cada día y continuamente expande su imaginación con novelas, refuerza sus energías con romances y vigoriza sus poderes con metafísica (2000: 176),[4] mezclando el lenguaje pseudofilosófico radical con el sentimental, y demostrando como ideología y literatura pueden ir de la mano en la ruina de su mente. Precisamente, Bridgetina, como Emma, emplea sus poderes exegéticos para acomodar sus lecturas a su deseo, lo cual se percibe en soliloquios como el siguiente: «as I read each sweet, delicious tale, I reasoned, I investigated, I moralized. What! said I to myself, shall every heroine of all these numerous volumes have a lover and shall I remain 'a comfortless, solitary, shivering wanderer in the dreary wilderness of human society?'» (2000: 176). Estas líneas permiten ver su identificación como heroína, así como su egocentrismo y su uso de la razón, la investigación o la moralización para lograr justificar su actitud posterior al intentar convencer al héroe de la novela, Henry Sydney, de que la ame y sea su amante.

Esto sucede especialmente tras leer la Heloïse, y, como ya hizo Emma, ver en Henry el «St. Preuse (sic) of [her] heart» (2000: 173). La lectura de la propia novela de Hays permite que Bridgetina alegue antecedentes para hacer esa lectura tan egocéntrica de sus novelas y para justificar su persecución del héroe; Hamilton introduce la novela parodiada en el texto y el paratexto de su propia obra, haciendo más que explícito su objetivo satírico y reforzando la relación de su novela con su hipotexto. Por si no fuera suficiente, Hamilton paródicamente sobrepasa con su heroína los límites de la novela de Hays y expone así los fallos de las dos quijotes: ese ego hiperdesarrollado que se impone a sus lecturas, que lee para acomodar sus novelas a su propio yo y sus circunstancias, será la base del quijotismo de ambas lectoras y la causa de sus desgracias. Los soliloquios

antes mencionados, esos momentos en los que Bridgetina, «soliloquising in the manner of all heroines» (2000: 119), evoca a Emma y monopoliza el discurso, sin permitir que se oiga otra voz más que la suya, es síntoma de ese quijotismo que algunos críticos han entendido como una lectura enferma que surge de una sobreactiva percepción del yo (Binhammer, 2003: 15).

Bridgetina también expresa su egoísmo en la vertiente ideológica de su quijotismo, al intentar poner en práctica los principios radicales que ha adquirido de la misma fuente que Emma: la obra de Godwin, Political Justice. Bridget entra en contacto con esta obra por primera vez al ser usada para envolver el rapé de su madre. Mientras devora las palabras de Godwin entre ataques de estornudos, el germen filosófico fructifica en su alma y se convierte, pues, en filósofa, aunque debe volver también a sus novelas para calmar las necesidades de su ardiente sensibilidad (2000: 176). Este cómico relato de la conversión de Bridget en discípula godwiniana cumple dos funciones: parodia la seria y detallada transformación de Emma en filósofa, y destaca que Bridget lee de manera absolutamente indiscriminada todo lo que cae en sus manos, aunque sea el papel usado para envolver mercancía. Esta naturaleza poco crítica se demuestra también en que repite textualmente lo que ha leído, lo reproduce «neat as imported» (2000: 166), ya que, aunque tiene una gran retentiva, no lo combina con el poder de digerir lo de que devora y por ello su lectura le proporciona «very little advantage», ninguna ventaja o instrucción (2000: 166).

Su falta de juicio crítico al reproducir literalmente citas de Godwin o Hays no permite a Bridget ver la incongruencia del discurso filosófico que emplea, lo cual la convierte en un instrumento paródico ideal para ridiculizar su lenguaje, y una herramienta satírica para atacar sus ideas. Después de leer Emma Courtney Bridget parodia el lenguaje de la heroína de Hays cuando intenta relatar su historia y comienza con un galimatías de «sensations, passions, powers» las cuales generan asociaciones, hábitos, ideas y sensibilidades (2000: 174), un eco del uso recurrente y en ocasiones oscuro que hace Hays de dichos términos para desarrollar su filosofía sentimental. También parodia la narrativa egocéntrica de Emma cuando exclama que la historia de sus propias sensaciones es interesante e instructiva para otros (2000: 174), y satiriza su persistencia, su disponibilidad sexual, y su entrega a la causa radical cuando exclama ante Henry: «I shall talk, I

shall write, I shall argue, I shall pursue you; and if I have the glory of becoming a moral martyr, I shall rejoice that it is in the cause of general utility» (2000: 309). Su uso de una de las consignas de los radicales, la causa del bien común, sirve para atacar esa misma filosofía. Consignas como general utility o female freedom pierden su capa de idealismo en boca de Bridget y se presentan como una excusa para la ganancia personal o la inmoralidad sexual, como puede verse en el ejemplo de otros muchos radicales que pueblan la novela: personajes que mienten, roban o arruinan mujeres en nombre de su ideario radical. Esta filosofía radical, en el discurso de Hamilton, en realidad no beneficia a la comunidad nacional ideal representada en Harriet o Henry, sino que la destruye, en concreto con el subtexto sexual de su discurso radical y con su lectura de las mujeres en términos meramente sexuales (Grogan, 2006: 324).

Hamilton concreta los peligros de esta sexualización de la mujer con el uso que hace Vallaton, un advenedizo jacobino, del discurso del bien común y la libertad femenina para seducir a Julia y justificar su fuga (2000: 234). Toda la historia de Julia Delmond, «sister pupil in philosophy» de Brigetina (2000: 119), es en realidad una advertencia contra los peligros que esta nueva ideología tiene para las mujeres. Julia sigue el modelo de educación literaria de Emma: de su temprano entusiasmo por la ficción, a su pasión por la lectura filosófica. A pesar de su inteligencia y su bondad natural, el empleo que Vallaton hace de su quijotismo sentimental y radical consigue su ruina: Julia, como la heroína de Rousseau, concluye la novela sola, abandonada, y muriendo en un hospicio para mujeres caídas. Julia, quien había sido capaz de ver el ridículo en Bridgetina, fue incapaz de leer el peligro en su propia filosofía; Bridgetina, sin embargo, es capaz de aprender del error de su amiga y logra retornar a la cordura, demostrando que, efectivamente, ella era la auténtica heroína quijotesca de la novela, a quien se le permite una cura.

Hamilton enfatiza la necesidad de aprender de los modelos de lectora no solo a nivel diegético, sino también extradiegético, reforzando el mensaje para sus lectoras implícitas. Junto a varios elementos paratextuales o la intrusión del narrador omnisciente, que llaman la atención de la lectora sobre lo ficticio del texto o sobre su moraleja, la autora incluye en su novela a lectoras extradiegéticas. En mitad de la narración se describe como una joven tira el libro

con un bostezo, ya que está cansada de los episodios poco románticos que en él encuentra (2000: 297). En otra ocasión, el narrador se dirige a los lectores y tiene una conversación con ellos, preguntando si han estado enamorados y pidiendo que de no ser así salten al siguiente capítulo (2000: 377). Finalmente, el último capítulo incluye un diálogo entre la voz narrativa y varias lectoras de la novela, acerca de sus opiniones sobre la misma y sus sugerencias para una conclusión más convencional: el matrimonio de Bridgetina a un reformado Vallaton o unas circunstancias más románticas para Harriet y Henry, como vivir en una pobre choza tras casarse (2000: 385). Estas lectoras extradiegéticas insertadas en la historia expresan su desilusión ante la poco o nada romántica conclusión de la novela, a lo que la voz narrativa responde deconstruyendo la plausibilidad de cada uno de los posibles finales de acuerdo a las convenciones románticas. El narrador opone una ficción más realista a las expectativas románticas de esas lectoras, y resalta el hecho que toda la novela se ha esforzado por demostrar: que las lectoras descritas en la novela son reflejos de las lectoras implícitas y sus respuestas a la novela de acuerdo a sus prejuicios románticos, y que las primeras se han creado para beneficio de las segundas. Las lectoras extradiegéticas de la conclusión son las Julias y Emmas que no han aprendido a leerse en la historia quijotesca de Bridgetina, o en la novela cervantina de Hamilton, y que todavía requieren de una cura antirromancesca para convertirse en el modelo de descifradora crítica que la autora implícita propone como su mujer lectora ideal.

A pesar de su ataque a la novela de Hays, la postura de Hamilton con respecto al potencial intelectual y el poder crítico de las lectoras es similar a la de su oponente en la batalla dialéctica de radicales y antirradicales. Hays y Hamilton demuestran que existen diversos procesos de lectura y diferentes interpretaciones de un mismo texto —por ejemplo, la Heloise— y subvierten las nítidas categorías de mujeres lectoras representadas en tratados o novelas morales de la época. No existe un buen o mal texto, solo una buena o mala lectora, y estas se caracterizan no por su género, sino por su educación y formación como pensadoras críticas. Sus novelas quijotescas, pues, van más allá de las historias convencionales de la seducción literaria de una joven, y centran su texto en el proceso de quijotización y desquijotización, incluso subordinando las líneas argumentales políticas y sentimentales a su análisis del quijotismo. Como consecuencia de ello, Hays y Hamilton se alejan de la más abierta guerra ideológica y se mueven hacia una narrativa feminocéntrica que explora esa «sentient female self», la personalidad e intelectualidad femenina, con toda su

complejidad, anticipando el bildungsroman quijotesco de Edgeworth o Austen.

3.3. LA VUELTA A LA PARODIA: LOS QUIJOTES LITERARIOS DE BARRETT Y GREEN

En el segundo grupo de la clasificación de Wilson, las parodias comprendidas en el periodo entre 1810 y 1818, encontramos dos obras que se alejan de la sátira política para volver al origen eminentemente paródico del quijotismo descrito por Cervantes: las obras de Sarah Green Romance Readers and Romance Writers (1810) y Scotch Novel Reading, or Modern Quackery. A Novel Really Founded on Facts (1824), y The Heroine, or, Adventures of a Fair Romance Reader (1813), escrita por Eaton Stannard Barrett. Estas novelas, aunque todavía con ecos políticos, ya muestran un desplazamiento hacia lo burlesco, hacia la parodia de diversos elementos del mundo literario, ya sean sus géneros, modas o autores. Su objetivo es despertar a los lectores implícitos a la necesidad de leer de manera crítica cualquier texto, no importa si son antiguos romances o novelas contemporáneas. Para ello, junto con lugares comunes de la crítica antijacobina, volverán a Cervantes y a Lennox buscando inspiración para desarrollar sus parodias quijotescas. Con este retorno a la ficción anterior a la guerra ideológica de finales de siglo, se convierten en un importante eslabón en la tradición del quijotismo femenino entre los autores fundacionales y las autoras de principios del

que marcarán la evolución hacia la novela victoriana.

Eaton Stannard Barrett es un buen ejemplo de un autor capaz de crear obras a camino entre la sátira y la parodia. Era un abogado irlandés y un hombre de letras que publicó varios poemas satíricos con objetivos políticos y sociales, muy conocidos en su época. La admiración de Barrett por autores como Cervantes o Pope se hacen evidentes en su elección de seudónimo, «Cervantes' Hogg», o en su enfoque satírico hacia temas contemporáneos, y se ve reflejada también en el que sería su mayor éxito: una novela quijotesca y epistolar, The Heroine (1813).

Barrett hace explícita su conexión con Cervantes y la tradición satírica a la que dio lugar en Gran Bretaña cuando Don Quijote mismo aparece en la introducción a la novela, como uno de los personajes que la heroína conoce en la Luna. Este orbe se convierte en una metáfora del mundo de lo irreal, lleno de personajes literarios, muchos de ellos quijotescos, como el capitán Shandy o Tristram (1909: 7). Este prólogo, titulado «The Heroine to the Reader», «De la heroína al lector», anuncia la apropiación masculina de la autoridad narrativa en la ficción novelesca, posicionando a Barrett en el debate de género contemporáneo. La voz inicial de la heroína pertenece a Barrett, es una impostura, y, además, se define a través de la hipotextos escritos por hombres como Pope, Cervantes, Milton o Sterne (Pearson, 1999: 206). La única autora en este grupo es Maria Edgeworth. Frente a la visión contemporánea de que las mujeres habían conquistado la novela cualitativa y cuantitativamente, Barrett busca trasferir la autoridad literaria de nuevo a donde supuestamente pertenecía. Desde la introducción Barrett crea el tono y el contexto para su parodia literaria y su sátira política, y para su posición en el debate del lugar de la mujer en esas dos áreas, ya que el quijotismo de su protagonista le proporcionará la oportunidad de desarrollar un ataque dual: en primer lugar, hacia la forma y el contenido de ciertos géneros literarios, especialmente favorecidos por la mujeres, y, en segundo lugar, la disrupción social causada por los principios morales y políticos adquiridos de ciertas lecturas, con especial atención a lo que a la virtud y el honor de las mujeres se refiere.

En cuanto al argumento, la protagonista es Cherry Wilkinson, la hija de un rico granjero, que no posee ninguna experiencia práctica del mundo y que intenta vivir de acuerdo a los principios que ha adquirido de la lectura de sus romances, su única fuente de conocimiento y recreo. Su lectura de novelas francesas y de romances góticos moldea su mente. Cherry comienza a considerarse una heroína, y, como tal, rechaza la elección matrimonial de su padre, Robert Stuart, cambia su nombre a Cherubina de Willoughby, y escapa de casa para vivir aventuras y encontrar a los nobles ancestros que cree tener. Por el camino crea innumerables situaciones caóticas o peligrosas, y también cae en manos de varios personajes sin escrúpulos, en especial dos hombres que intentan aprovecharse de su quijotismo, Mr. Betterton y Abraham Grundy, quienes no dudarán en recurrir al uso del lenguaje romancesco, al uso de disfraces, personalidades falsas o incluso a contratar actores para engañar a Cherry y que esta acceda a casarse con Grundy para que este pueda quedarse con su fortuna, mientras que Betterton pueda

consumar el matrimonio en el lugar de su cómplice. Junto a estos personajes, Cherry también encuentra su propio Sancho: Jerry Sullivan, un irlandés que será compañero inseparable en sus aventuras, en la toma de un abandonado castillo o la conquista de la casa de una noble, por ejemplo. Finalmente, Betterton y Grundy secuestran a Cherry, y Stuart, de nuevo cumpliendo el papel de caballero andante a su pesar, acude en su ayuda. Cherry debe enfrentarse al engaño sufrido a manos de los conspiradores y al ridículo y dolor que su quijotismo ha causado en numerosas ocasiones, desde las explosiones, allanamientos y luchas con la autoridad, hasta el momento en el que separa a una pareja por poco romántica o en el que encierra a su padre en un manicomio para poder seguir viviendo aventuras. Como ya sucede en otras novelas, Cherry cae enferma con una fiebre nerviosa y tras un periodo de reflexión y reeducación, puede exclamar «I am no longer a heroine» (1909: 296) y declarar «I am a wife» (1909: 297), con lo que señala el abandono de sus aspiraciones heroicas y su trasformación en la devota esposa del hombre del que trató de huir, Stuart.

Como puede deducirse del argumento, Barrett escribe una novela eminentemente cómica, llena de situaciones que recuerdan al original de Cervantes en su violencia y humor bufonesco, pero sin dejar de señalar los peligros que la ilusión quijotesca, que la ilusión de poder heroico, tiene tanto para la heroína, como para su entorno. Además, el estilo epistolar permite que sea la mujer quijote quien se dirija directamente a sus lectoras, rompiendo el filtro que la narración en tercera persona había permitido hasta ahora, y dejando que el quijote no solo exponga su locura, sino que incluso llegue a reflexionar sobre lo incongruente de su pensamiento.

Desde el comienzo, Cherry deja muy clara a sus lectores la fuente de su concepción del mundo y el origen de su personalidad quijotesca:

To you, then, my fair auditory, I would enjoin a diligent cultivation of learning. But oh! Beware what books you peruse; for, trust me, some are as injurious as others are salutary. I cannot point out to you the mischievous class, because I have never read them; but indubitably, the most useful are novels and romances.

Such as I am, these, these alone have made me. (1909: 177)[5]

La educación de la mujer, demasiadas veces reducida a la lectura de ficción, va a depender mucho de la elección de los libros adecuados, y para Cherry estos son los romances y las novelas por su utilidad: permiten a la hija de un granjero hacerse a sí misma, reescribir su contexto y su historia, y convertirse en una heroína. Es, por tanto, esta forma de ficción la que se convertirá en el objeto paródico de Barrett. Retomando la crítica que se hallaba en Cervantes, y empleando la misma forma de high burlesque, Barrett empleará el quijotismo de Cherry para atacar la falta de verisimilitud, las faltas de contenido y forma, de géneros como las novelas francesas o la narrativa gótica, ambas con profundas raíces en el romance. Barrett no es sutil identificando estos géneros como el objeto de su ataque. Por una parte, los personajes precisan que el quijotismo de Cherry proviene de las perniciosas novelas francesas, y, por otra, muchos de los elementos paródicos de la novela reflejan famosas novelas góticas de Lewis o Radcliffe. Podríamos mencionar, por ejemplo, cómo Cherry llama a las ruinas del castillo que ha tomado como suyo «Monkton castle», en referencia al libro de Lewis, o cómo su pasión por Italia, horrores, o tapices, trae a la memoria las novelas de Radcliffe The Italian or The Mysteries of Udolpho.

Barrett empleará, pues, la parodia para enmarcar esos géneros en su narración, y así resaltar el hecho de que la ficción narrativa no va a ser condenada per se, sino solo unos determinados ejemplos que constituyen instrumentos epistemológicos inadecuados en manos de lectoras inexpertas, quienes no pueden distinguir su falta de plausibilidad y, por tanto, los emplean como guías de conducta válidos. A través de Stuart, el representante de la razón en la novela, Barrett explica explícitamente su efecto sobre este tipo de lectores o lectoras:

[...] unfortunately so seductive are the latter class of composition [romances], that one is apt to neglect more useful books for them; besides, when indulged in extreme, they tend to incapacitate us from encountering the turmoils of active life. They present us with incidents and characters which we can never meet in the world; and act upon the mind like intoxicating stimulants; first elevate, and at

last enervate it. (1909: 293)

La crítica al romance es evidente, aunque no todos los géneros suponen el mismo peligro. Como héroe racional, Stuart, al igual que luego hará Henry Tilney, reconocerá su gusto por las novelas; sin embargo, la lectura de las mismas novelas tiene efectos distintos en hombres y mujeres. Retomando los lugares comunes de Lennox, Barrett se centra en la lectura de su joven protagonista y su reacción a ella sirve para construir generalizaciones sobre los peligros de la lectura femenina. A diferencia de los hombres, las mujeres apenas pueden experimentar la vida fuera de su limitado círculo y, en consecuencia, toman lo que leen como una representación fidedigna del mundo real. Una vez más, Barrett habla a través de su héroe:

[...] your principles, which have hitherto been formed upon such books alone, appear, at times a little perverted by their influence [...] as your ideas of real life are drawn from novels; and as even your manners and language are vitiated by them, I would recommend you to mix in the world, to copy living instead of imaginary beings, and to study the customs of actual, not ideal society. (1909: 294)[6]

Su falta de experiencia y de una educación racional hace que las lectoras puedan llegar a convertirse en quijotes románticos, conducidas por los principios de modelos literarios ideales. Su sistema de referencia romántica deberá, pues, ponerse a prueba a través de la experiencia, y este despertar epistemológico tendrá como consecuencia las aventuras, o desventuras, de Cherry. Su quijotismo, al igual que el de Arabella, posee una profunda capacidad de acomodación y argumentación; no importa cuán flagrantemente contradigan sus sentidos y su experiencia lo que los romances consideran posible, la autoridad de sus lecturas es tan grande que no cuestiona la imposibilidad de vivir días sin comer, o de atravesar montañas sin que una heroína sufra manchas u olores corporales. Por ello, Barrett orquesta el despertar de su heroína con el mayor ridículo posible: despertar a la manipulación de otros personajes y la vergüenza de lo que ha hecho. Es importante notar que en Lennox el ridículo es el toque

final, mientras que Barrett pone más énfasis en burlarse de su protagonista y solo después de este brusco despertar y de la consiguiente fiebre podemos ver un debate racional con un representante de la iglesia y con su prometido. Barrett deja claro su postura eminentemente conservadora, y el papel del patriarcado en la cura y vuelta al statu quo de su quijote.

Esta misma postura conservadora está presente no solo en la parodia literaria que lleva a cabo, sino también en su sátira política. En su intento de enfatizar las consecuencias sociales del quijotismo de Cherry, Barrett, como ya hizo Mrs. Bullock, establece un paralelismo entre la intrahistoria del individuo y la historia colectiva, y presenta a su quijote como un símbolo de la agitación social que se vivió en Gran Bretaña con los intentos de invasión franceses de 1797 o la rebelión irlandesa de 1798. Escribiendo desde el contexto de las guerras napoleónicas, Barrett incide en los efectos que aquellas ideas importadas de Francia, en especial a través de su literatura, pudieron y pueden tener en la conservadora sociedad británica. Barrett enfatiza la parte más problemática desde el punto de vista social de Don Quijote, como el deseo de convertirse en caballero y ascender en la escala social, la liberación de los galeotes, la destrucción de propiedad privada, etc., y crea una heroína que se autoproclama noble, que agita a las masas irlandesas de la clase trabajadora, y que incita la sublevación contra los propietarios, encarnados en la aristócrata Lady Gwen. En un momento dado, Cherry se describe al frente de su pequeño ejército como alguien «adorned with all the terrible graces of beauty belligerent» (1909: 248), y proclama de manera muy revolucionaria:

I promise that there shall be no dilapidated hopes and resources; no army of mercenaries, no army of spies, no inquisition or private property, no degraded aristocracy, no oppressed people, no confiding parliament, no irresponsible minister. (Acclamation) In short, I promise every thing. (Thunders of acclamation). (1909: 248)

Su discurso describe muchos de los problemas contemporáneos, pero es tan utópico que se muestra tan claramente implausible como la realidad de sus

lecturas. Es más, Cherry admite que ha aprendido el lenguaje político de los «daily prints» (1909: 248), de los periódicos de la época, con lo que demuestra que esta forma de narrativa y de ideología falta de contacto con la realidad estaba a la orden del día. Con la cura del quijote, pues, se restablece el orden en el hogar, pero también en la sociedad. El pequeño ejército de Cherry se disuelve y ella se convierte en una esposa modelo, y, por tanto, desaparece de la narración.

El paralelismo entre lecturas y consecuencias personales y sociales que se aprecia en Bullock o Barrett, también puede percibirse en la obra de Sarah Green. Su primera novela con protagonista quijotesco es The Reformist!!! A Serio-Comic-Political Novel (1810), una sátira dirigida al metodismo, con un héroe que busca salir al mundo a hacer el bien y causa muchas situaciones poco convencionales. Tras esta obra con contenido mayoritariamente político, Green publica en el mismo año Romance Readers and Romance Writers, con una quijote que sirve de instrumento para su parodia literaria y su sátira social. Esta novela tiene muchos de los elementos recurrentes de la tradición de quijotismo femenino. Cuenta la historia de dos hermanas, Mary y Margaret, quienes han crecido en el campo y cuya inocencia se verá puesta a prueba en su contacto con una sociedad gentil degradada moralmente. Siguiendo el patrón de hermana buena/hermana mala, sus destinos dependerán de sus elecciones, tanto de pretendientes como de lecturas y modo de vida. Mientras que Mary es siempre el modelo de mujer instruida y doméstica, Margaret se ve absorbida por la lectura de romances, primero, y novelas francesas, después. Como consecuencia de ello, Mary se casa, mientras que Margaret se ve alejada de la sociedad y de su familia en su condición de mujer caída y madre soltera.

Margaret es un quijote al uso. Ha crecido sin madre en un entorno excesivamente patriarcal, rodeada de su padre y dos tíos, a quien ella describe como los bárbaros e inhumanos hombres que queman sus novelas al comienzo de la novela (2010: 24). Además, transforma su nombre como ya lo hacía Biddy, y de un tanto vulgar Margaret o Peggy se convierte en la romántica Margaritta. También intenta adaptar su poco heroica apariencia al modelo romancesco, con cómicas consecuencias, puesto que, como ya pasaba con el hidalgo, su físico no acompaña a sus ilusiones. Al igual que el manchego, Margaret ha perdido sus

paletos, y, como la Bridgetina de Hamilton, está bizca y pierde visión, lo que de nuevo señala su percepción distorsionada, su poca capacidad para ver lo que tiene delante. La incongruencia entre su apariencia y sus aspiraciones a realizar románticas conquistas se convierte en el objeto de la burla de Green, con lo que ésta se aleja de Lennox, y emplea un humor cervantino más cercano al original, o al de Hamilton y Barrett. Finalmente, Margaret comparte con otros quijotes el origen de su locura: lee romances del siglo

xiv

, descritos como narraciones llenas de lo fantástico y lo increíble (2010: 18), y cuya falta de verosimilitud se verá parodiada a lo largo de la novela. La falta de especificación en el tipo concreto de romance entronca con la introducción a la novela en la que Green afirma que los autores contemporáneos son meros «vampers» de los romances antiguos (2010: 2), con lo que la autora va a parodiar por igual elementos de los romances heroicos o góticos, parodiando el romance como un todo. Esta parodia incluye referencias a los seres supernaturales, o al recurso del oscuro nacimiento de la heroína, y se materializa en aventuras en las que Margaret, «breathless with the ideas of adventure and romantic peril, heated with the phantoms of her imagination» (2010: 63), acaba explorando una parte muy antigua y poco segura de la casa, donde, tras romper una puerta llena de curiosidad por lo que se esconde detrás, «the heroine of romance was precipitated into a noisome and offensive dungeon» (2010: 64), aunque en realidad se trata de un establo donde aterriza sobre una piara de cerdos. La aventura termina con muchas magulladuras que hacen que su rostro sea todavía menos heroicamente bello, y que se convierta aún más en objeto de burla o compasión, dependiendo de la naturaleza de los demás personajes.

A pesar de su apariencia y su poco éxito amoroso, el quijotismo de Margaret, al poseer una naturaleza romancesca, se centra esencialmente en el cortejo. Al igual que Arabella, Margaret ve pretendientes en todo hombre que conoce, y establece correlaciones entre los distintos candidatos y algunos estereotipos sacados de sus lecturas: Sir Edward Harrington, quien busca darle consejo como un padre, se convierte en un «tyrannical old lover» (2010: 77); Phelim O'Gurphy, un sirviente irlandés, es un noble disfrazado que busca conquistar el corazón de la heroína, un guion que Margaret ha encontrado en «the excellent novel» Gil Blas, o en «in the interesting romance» Zaide,[7] (2010: 135), por ejemplo; y Sir

Charles Shefton, un libertino que conseguirá su ruina y que ella toma por un caballero acorde con las normas romancescas. Cuando Margaret percibe que va vestido de verde, lo describe como un: «knight in green, who I am certain, from his complexion, is some foreign prince: they remind me, dear Mary, of the green knight and his lady» (2010: 34). Aunque Mary intente advertirle de su error, la resistencia de la lectura romántica de Margaret en este último caso será especialmente perniciosa.

Para desarrollar este argumento de la seducción por parte del libertino, Green vuelve a algunos de los lugares comunes de la ficción quijotesca más conservadora, y culpa al género y al modo de lectura de Margaret, además de al uso que hacen personajes sin escrúpulos de las convenciones literarias para aprovecharse del vulnerable quijote. En este sentido, es importante señalar la evolución en las lecturas del quijote. En un primer momento, Margaret lee romances descritos como absurdos, pero moralmente satisfactorios; su padre, por tanto, decide no prohibir su lectura argumentando lo siguiente:

> […] it would be only to teach the gaining of [these books] by stealth; and then, works of a more dangerous tendency might corrupt the heart and undermine the principles of this girl: while the works she now perused, only ensnared the imagination for a time; and as her years increased, he hoped she would be able to see the folly of giving credit to them, and only draw from them those sentiments and feelings which they were intended by their authors to inspire; —an admiration of their ingenuity, and the grandeur and sublimity of their language; with an abhorrence of vice, and a sincere love and veneration for virtue. (2010: 66)

La lectura poco crítica que Margaret hace del romance es descrita como una falta de juventud, una coloración romántica de la realidad relacionada con su falta de experiencia que podrá superarse con el tiempo y que, en todo caso, ofrece una enseñanza moral aceptable en lo que a la preservación de la virtud femenina se refiere. Este mensaje estaba ya en Barker o Lennox, por ejemplo. Sin embargo, hay géneros más peligrosos a la disposición de jóvenes lectoras, y el abandono

de los romances por esas nuevas lecturas marcará la ruina de la joven quijote.

Habiendo caído en manos de Sir Charles y su cómplice, Lady Isabella, esta reeduca a Margaret a través de novelas francesas hasta convertirla en una «pretty female atheist» (2010: 31) y una «female sophist» (2010: 217), como ella. El programa de estudios de Isabella incluye publicaciones contemporáneas que consisten en sistemas de pensamiento falsos:

[…] the deluding sophistry of some free-thinking German authors, with whose language she was well acquainted, and whose dangerous and delusive principles she imbibed; from whose fascinating descriptions she found vice stripped of its hideous appearance, and wearing an angel's form; while for her lighter reading she perused the loose sentiments contained in the French novels of Faublas; Le Fils naturel, and all the dangerous works of Diderot, and other revolutionary writers. The effects of such studies on a mind like that of Lady Isabella's may well be conceived; marriage she held in utter contempt, openly expiated on the folly of all the outward ceremonies of religion, and was a very pretty female atheist. (2010: 30-31)

Isabella debe muchas de sus ideas a «our modern female reformist, Mary Woolstonecraft (sic), and her husband» (2010: 31), con lo cual Green retoma la crítica antijacobina contra Godwin y su mujer como origen del quijotismo ideológico más peligroso para una mujer. Isabella se convierte en una figura jacobina engañada y engañadora, contribuyendo a la seducción literaria y moral de la ingenua quijote. Tal como indica a la devota Margaret:

I never go beyond probability; and the romances I peruse, shew me, if not the exact picture of human life, at least what it ought to be: I'll send you some of my books; they will not stuff your brains with ideas of ghosts, magic and witchcraft; but will ennoble your ideas, enlarge your understanding, and teach you how to charm, and not so like one of the antiquated sybils you are so fond of reading about. (2010: 96)

Isabella pretende engañar la mente de Margaret con esas seductoras novelas, cuyo principal objeto es el amor, y que no siempre culminan con el matrimonio, sino que, como advierte la voz narrativa, pretenden enseñar a los jóvenes cómo amar sin freno y sin límite (2010: 98), incluyendo la escandalosa Delphine de Madame de Staël y la omnipresente Heloïse (2010: 99). Con esa nueva formación, Margaret trasforma su quijotismo y a ella misma: se convierte en una coqueta y una francófila, y, finalmente, en el epítome de la mujer caída del

xix

. Green fusiona en un solo quijote a Arabella, Bridgetina y Julia, para criticar los tres géneros que esos personajes representan en su quijotismo: la inverosimilitud pero moralidad del romance, y la verisimilitud pero inmoralidad de los tratados filosóficos extranjeros y las novelas francesas. La aristocrática e inteligente Isabella, víctima también de sus lecturas y su falta de educación moral, debe ser rescatada de «the worst of all her enemies —herself!» (2010: 226), también un lugar común de las ficciones quijotescas. Al igual que Margaret, Isabella concluye su vida en aislamiento y virtud y Green claramente emplea las similitudes en el final de estas dos mujeres para enfatizar su mensaje conservador en lo referente al peligro de la nueva filosofía moral o de la narrativa importada de Francia. A ambas les niega la feliz integración en la sociedad, ya que han corrompido su virtud, la base de la nación: a pesar de su despertar, han perdido la posibilidad del final feliz del cuento de hadas.

Más tarde Green abandonará la sátira a las ideas jacobinas y se centrará en la parodia literaria con su siguiente novela quijotesca en la que dos hermanas sufrirán las consecuencias de su pasión por Byron y Scott, los dos autores identificados por Wilson como importantes objetivos satíricos a comienzos del

xix

. En Scotch Novel Reading (1824) la protagonista, Alice, vive obsesionada por Scott y otros autores escoceses, lo cual deriva en su imitación del lenguaje, de las costumbres, de la vestimenta escocesa, en un quijotismo altamente cómico que cura su matrimonio. Su hermana mayor había sufrido la misma forma de quijotismo como entusiasmo literario, aunque el objeto había sido la obra de

Byron, y también obtuvo su posibilidad de redención a través de su matrimonio. A pesar de un mayor enfoque en la parodia, Green de nuevo construye un subtexto político y cultural, en el que destaca los peligros que las nuevas modas literarias y culturales tienen para la sociedad cockney, la sociedad inglesa, para las mujeres y, en consecuencia, para las familias.

Las novelas de Barrett y Green comparten, pues, el trasfondo ideológico que permea la batalla literaria en el cambio de siglo y su parodia o sátira quijotesca permite conocer, en especial, lo que se consideraban las ideas revolucionarías más peligrosas para las mujeres, así como el ideario moral al que las mujeres debían responder en el discurso conservador de la época. También hacen posible trazar un mapa de los géneros más criticados, al centrar su parodia en los romances, en las novelas francesas, la novela gótica o incluso la novela histórica escocesa.

De manera más relevante para entender la importancia de la tradición del quijotismo femenino dentro del marco de los estudios de género, cada una de las novelas mencionadas muestra la ambivalencia del mensaje que se esconde tras la moral que el autor o autora pretende mostrar. A pesar de condenar las aspiraciones del quijote, su deseo de poder o de independencia, el periodo de libertad concedido por la locura literaria ha permitido que estas heroínas fueran personajes más complejos, interesantes u entretenidos, ha permitido que hubiera una historia que contar, ya que una heroína ejemplar es precisamente modélica porque no ocurre nada en su vida, como ya previno Lennox. Además, el espacio liminal entre visibilidad e invisibilidad, entre subversión y convención, en el que la heroína quijotesca habita durante su locura, refleja el de la propia autora, quien se ve en la necesidad de curar a su quijote para poder concluir su narración con el acostumbrado cuento de hadas y para proveer la necesaria moraleja, aunque su propia condición de autora niegue que el destino femenino deba ser necesariamente uno de silencio y ausencia.

Esta búsqueda de un espacio, de una voz, de una presencia irá independizándose progresivamente de mensajes ideológicos a medida que el siglo avance, y se

centrará exclusivamente en el proceso de maduración y entrada en la vida adulta del personaje femenino, ampliando la tradición para incluir un bildungsroman quijotesco con una mujer como protagonista.

Notas:

[1] El relato «Henrietta» (1793) o una carta titulada «On Reading Romances» (1793), por ejemplo, son dos obras que desarrollan explícitamente las ideas de Hays sobre la lectura y sus efectos en la mente y la moral femenina.

[2] La cursiva es nuestra.

[3] Coincido, pues, con Nicola Watson, quien afirma que «Emma never benefits from the corrective re-insertion of Julie into patriarchy» (1994: 46), y con Binhammer, quien explica el significado de esta escena de la siguiente manera: «Her father's confiscation of Rousseau's sentimental novel prevents Emma from reading its didactic warning against sexual transgression. Instead, Emma is sexually awakened and experiences the first transports of desire. Unintentionally, her father's library has given Emma knowledge of female sexual agency, and this phase of Emma's reading life ends with the failure of patriarchal prohibition. Simply dictating the what of female reading is not enough to save Emma from its dangers; a woman is never entirely immune to the accidental text and she needs critical skills, not prohibition, to safeguard her virtue» (2003: 8-9).

[4] La cursiva es nuestra.

[5] La cursiva es nuestra.

[6] La cursiva es nuestra.

[7] Obra del dramaturgo francés Jean de la Chapelle, publicado en 1700.

4. NUEVOS HORIZONTES: MARIA EDGEWORTH, JANE AUSTEN Y LA NOVELA DE FORMACIÓN QUIJOTESCA

El concepto de una novela de aprendizaje o bildungsroman femenina ha suscitado un debate con respecto a la existencia de dicho género y las características del mismo.[1] La presencia de la novela de formación femenina en la literatura inglesa de los siglos

xviii

y

xix

se ve ampliamente corroborada con textos como Evelina (1778) de Frances Burney o las posteriores novelas de George Eliot, y en cuanto a los elementos que caracterizan el género, la crítica ha destacado algunos aspectos esenciales: la alienación de la protagonista, normalmente causada por el abismo que debe superar entre cómo se percibe a sí misma y cómo es percibida por otros; un especial énfasis en el campo semántico de la visión o percepción; y tres elementos esenciales: la agencia de la heroína sobre su vida y creencias, su compromiso con su propia conciencia del yo, y un intento por alcanzar la integración (Ellis, 1999: 26-27). El otro elemento que caracteriza la novela de formación femenina es la ambigüedad, la necesidad de conjugar el deseo de visibilidad con la necesaria invisibilidad que conlleva esa integración final (Ellis, 1999: 29; Fraiman, 1993: 29-30).

Muchos de estos elementos pueden encontrarse en las novelas con una quijote como protagonista. En primer lugar, hay un quiasmo entre la percepción del quijote y la de los demás personajes. En las ficciones quijotescas, la fisura creada por la percepción del mundo idealista o idealizada, inocente y sin experiencia de la protagonista de la novela de formación se hace más profunda

por la distorsión quijotesca, por las expectativas literarias, de dicha visión. Más que en ningún otro género, es en la novela cervantina donde el juego entre apariencias y verdad es esencial, y el campo semántico de la visión, la percepción, se transforma en elemento fundamental para entender el proceso de despertar, de levantar el velo que cubre la visión del quijote. En segundo lugar, y estrechamente relacionado con la naturaleza literaria de la distorsión quijotesca, la oposición entre la visión romántica del cortejo y el matrimonio y la naturaleza antirromántica de la realidad que experimentaban las mujeres del

en su vida de casadas también se encarna en la figura del quijote femenino. Ella es el ejemplo paradigmático de una joven romántica o idealista que debe abrir los ojos a las circunstancias antirrománticas en las que vive, un topos recurrente desde Steele o Barker, que es explorado en profundidad en la novela fundacional de Lennox y que alcanzará su epítome con Edgeworth y Austen, demostrando que es intrínseco a la tradición del quijotismo femenino en Inglaterra. El ajuste a esta visión antirromántica o realista será la piedra angular del proceso de crecimiento y maduración del quijote, así como el pilar en el cual fundamentar la crítica a una sociedad axiológicamente inferior a la estatura moral del quijote. En tercer lugar, como ya se insinuó en el análisis de la novela de Lennox, este proceso de despertar e integración final se basa en los principios de agencia, autoconciencia y deseo de convertirse en miembros aceptables de la sociedad, tres elementos esenciales en un bildungsroman feminocéntrico. Finalmente, en las novelas que presentan un quijote femenino, la agencia femenina subversiva no se limita a permanecer en el estado de potencia, sino que se convierte en acto: la quijote puede desafiar las normas sociales y actuar de manera rebelde aunque sea en un área y tiempo limitados hasta su cura y su vuelta a la realidad y el deber. A pesar de esta cura, el quijotismo sigue siendo efectivo en su doble propósito de ofrecer un espacio para la autonomía femenina y de resaltar de manera más o menos sutil las estrictas normas sociales que sufren las mujeres. El quijotismo femenino, con su universo de mujeres lectoras y escritoras, provee un espacio especialmente relevante para la mencionada lucha por la autoridad y la agencia personal.

Las novelas con un quijote femenino, pues, heredan la ambigüedad de las novelas que describen el rito de paso de una joven, su entrada en sociedad, y

añaden toda la complejidad inherente a la narrativa quijotesca. Siguiendo la estela de Burney y su Evelina, novelistas como Maria Edgeworth y Jane Austen describirán heroínas en el difícil camino hacia la maduración, el autodescubrimiento, y la adquisición de experiencia en su entorno social. Además, entroncando sus obras con las de Lennox y otros autores de la tradición del quijotismo femenino, estas novelistas emplearán el topos de la lectora quijotesca para enfatizar el tema de la superación de la interpretación romántica o idealista de sí mismas y de la sociedad, y la necesidad de renunciar a ella para poder obtener su feliz aceptación en sociedad. Estas novelistas constituyen, por tanto, un eslabón con la novela victoriana de formación y forman parte del continuum de la novela feminocéntrica escrita por mujeres, sirviendo de puente entre los conduct books dirigidos a jóvenes lectoras de Hannah More y los bildungsromane distópicos de George Eliot.

4.1. FICCIÓN Y EDUCACIÓN: LA FORMACIÓN DE LECTORAS CRÍTICAS EN LA OBRA DE MARIA EDGEWORTH

Maria Edgeworth es un hito en la teoría sobre la educación infantil y femenina, tantas veces puestas a la par, en el

xviii

. En concreto, dos de sus obras, Practical Education (1798), escrita con su padre, y Letters to Literary Ladies (1795), desarrollan un comentario muy perceptivo de la educación de la mujer y de la lectura femenina. La última obra explora los peligros que existen para las mujeres lectoras. En una carta puesta en boca de un padre que trata el tema de la educación literaria de su hija, se atribuyen dichos peligros a la falta de experiencia de las mujeres: «women have not erred from having knowledge, but from not having had experience» (1795: 56). En una edición posterior, Edgeworth explora este tema en mayor profundidad. Respondiendo a la atmósfera francófoba de 1799, primero explica los peligros de Rousseau y su falsa moral, para luego declarar lo siguiente:

I would not, however, proscribe an author, because I believe some of his opinions to be false; I would have my daughter read and compare various books, and correct her judgement of books by listening to the conversation of persons of sense and experience. Women may learn […] from the unprejudiced testimony of a father or brother […]; they may learn to distinguish the pictures of real life, from paintings of imaginary manners and passions which never had, which never can, have any existence. (1799: 103-4)[2]

Con la metáfora de los cuadros, que empleará de nuevo en Belinda con relación a la quijotesca Virginia, Edgeworth afirma que es solo la falta de juicio crítico lo que supone un peligro para la lectora ignorante y poco educada, ya que puede impulsar su creación de cuadros imaginarios. Es más, la autora concede que este

juicio crítico puede de hecho adquirirse a través de la lectura, guiada después con una conversación juiciosa y racional, y, a pesar de atribuir especial relevancia a la autoridad patriarcal de padres y hermanos, en sus relatos o novelas posteriores Edgeworth creará, como ya hiciera Barker, una comunidad femenina de aprendizaje en la que las mujeres podrán desarrollar su juicio y encontrar el sentido de los libros, los hombres y la vida con ayuda mutua. La figura de la mujer como educadora será omnipresente en la obra de Edgeworth, ya sea representada de manera negativa, con una ineficiente relación madre-hija literal o metafórica, o de manera positiva, con modelos que ejemplifican sus ideas acerca de lo que la educación femenina debiera ser y de la importancia que tienen las mujeres en su papel de perfectas instructoras morales.

Junto a la figura de la mujer como educadora, Edgeworth también puebla su obra de heroínas lectoras, algunas quijotescas y otras no, poniendo especial énfasis en que el peligro no reside en lo que leen, sino en cómo leen. Por tanto, llevando a la ficción las ideas de sus tratados educativos, Edgeworth describirá la lectura como una actividad que debe resultar en el autodescubrimiento, la autoformación, la conciencia de una misma y del papel que se tiene en la sociedad, más que en una imitación automática de modelos literarios que abandonan la naturalidad, la probabilidad o la moralidad. Esta autoconciencia o conciencia de la ficcionalidad, coloca a Edgeworth junto a otros autores cervantinos, como Fielding, quienes resaltan la necesidad de despertar a su audiencia a la naturaleza ficcional de las novelas que examinan, para así curar a posibles lectores quijotescos. Escribiendo desde el contexto histórico y cultural que favorece una exaltada sensibilidad, Edgeworth encarnará esa distorsión entre los límites de la verdad y de la ficción en heroínas sentimentales que no pueden leer de manera activa y juiciosa, quienes no pueden interrumpir la empatía o simpatía que sienten por los personajes una vez que concluyen su lectura, y que se convierten, en consecuencia, en miembros improductivos de la sociedad y, lo que es peor, en educadoras ineficaces de su prole.

La incapacitación por quijotismo no es exclusiva de las mujeres, y en una temprana obra de teatro, Whim for Whim (1798), Edgeworth dibuja un héroe quijotescamente engañado por el Iluminismo y todo aquello que signifique ruptura con la tradición, Opal, un entusiasta cuya cura viene de la mano de la

racional protagonista, Caroline. Caroline es capaz de abrir los ojos de Opal, Sir Mordent, y su amiga Mrs. Fangle a sus distintas obsesiones o caprichos, esos whims que anuncia el título. Caroline se trasforma así en la expresión simbólica de la mujer intelectual como mediatriz y reformadora cultural (Myers, 1998: 80), una idea que retomará en la figura de Belinda. Además, en una trama llena de engaños y discursos monológicos, monolíticos, y monomaníacos, todos acuden a ella para encontrar sentido a lo que está ocurriendo; Opal y Mrs. Frangle necesitan de sus poderes exegéticos: «Oh speak Caroline! […] Can you explain this my story?» (2003: 382), exclaman. Como lectora crítica de palabras y personas, Caroline representa el discurso crítico e individual que Edgeworth preconiza en sus heroínas y, por extensión, en sus lectoras implícitas. En novelas posteriores, la autora volverá a crear galerías de personajes cuya visión del mundo se halla distorsionada para desarrollar un comentario, primero, acerca de la necesidad de cualquier joven de aprender a leer adecuadamente no solo textos, sino también personas, y, en segundo lugar, acerca del relevante papel de la mujer como mentora. Este proceso de aprendizaje hacia una lectura crítica constituirá el núcleo de varias de sus obras con una joven lectora como protagonista.

Uno de los relatos de su popular y multivolumen Moral Tales for Young People (1801), «Angelina, or L'Amie Inconnue», retoma el objetivo didáctico y se centra en el tema de la lectura femenina con una mujer quijote. Dicho quijote es Angelina, en realidad Anne Warwick, una huérfana de dieciséis años bajo la tutela de la elegante Lady Diana Chillingworth. Dada la absoluta falta de atención de su guardiana, la joven encuentra refugio en la lectura de novelas. En consecuencia, crea una persona literaria bajo el nombre de «Angelina» y comienza un intercambio epistolar con «Araminta», una autora de novelas sentimentales quien la convence para abandonar su hogar y vivir con ella en una cabaña en Gales. Después de llegar a la cabaña, Angelina tiene que seguir en búsqueda de su amiga desconocida, viajando esta vez a Bristol, acompañada por la sanchopancesca criada de Araminta. La joven quijote conocerá distintos personajes y vivirá varias aventuras hasta reunirse con su querida autora, solo para descubrir que es una borracha e impúdica mujer llamada Rachel Hodges. Este descubrimiento, unido a sus embarazosos lances, provocará el despertar de Angelina. Su cura se completará con los consejos de la figura maternal de la novela, Lady Frances Somerset, la hermana de la superficial Lady Diana, quien además aconseja la lectura de la novela de Lennox como broche al proceso de

desquijotización.

La transformación de Anne en Angelina y su retorno a Miss Warwick ejemplifica el principio de Edgeworth de que la lectura sin guía alguna puede confundir a los jóvenes lectores en su búsqueda de una identidad propia, en vez de ayudarles en su autodescubrimiento. Como otros muchos quijotes femeninos, Anne es huérfana. En realidad, es doblemente huérfana: se encuentra aislada en medio de un grupo de mujeres egoístas como Lady Diana y su sicofanta dama de compañía. Al estar disgustada con la superficialidad de su entorno y de lo que percibe como la sociedad en general, Anne, inteligente y con un buen corazón, se refugia en la ficción. Y aunque sea la ficción lo que la lleve a errar, ésta al menos provee a la huérfana con un lenguaje, un lugar y un sueño propio, así como la posibilidad de resistir las trivialidades de la cultura que la rodea o de definir sus emociones y de articular su joven idealismo (Myers, 1989: 29). Es decir, a pesar de los errores de juicio de Angelina, desde el principio Edgeworth deja claro que no se deben exclusivamente a la literatura, sino a su juventud y falta de guía. Como concluye Lady Frances, las mujeres que poseen habilidades superiores como Anne necesitan algo más que un sentido común para dirigirlas adecuadamente (1806: 152), al contrario de lo que ocurre con mujeres tan superficiales como su hermana. En esta línea, al igual que ocurría en las novelas de Fielding o Lennox, el quijotismo de Angelina es considerado con benevolencia y empleado para criticar la superficialidad de la sociedad y la pobre educación de las mujeres. Que la crítica se dirige más hacia el caído mundo circundante que al inocente u ingenuo quijote queda claro en la conclusión de Lady Frances acerca de Angelina y Lady Di: «a simpleton of sixteen is more an object of mercy, than a simpleton of sixty» (1806: 243).

A falta de una mujer capaz de proporcionar una guía válida, Angelina busca en la ficción lo que no puede encontrar en la real Lady Di. Ello la lleva a buscar a esa madrina literaria,[3] una figura materna que puede ayudar en el rito de paso hacia la madurez y en la construcción del yo adulto. En esta búsqueda Edgeworth desafía muchas de las convenciones de la literatura feminocéntrica y de la tradición quijotesca femenina. En primer lugar, Angelina se anticipa a las viajeras quijotes de Barrett o Mrs. Bullock, lo cual demuestra que Edgeworth tampoco está cómoda con los corsés impuestos a las heroínas literarias

dieciochescas. En vez de crear una lánguida e inmóvil heroína, Edgeworth dibuja una quijote que no reacciona sentimentalmente ante la realidad, sino que se trasforma en agente, que actúa con iniciativa y crea sus propias oportunidades para la aventura. La autora también se aleja de la ficción de su época en otro aspecto: Anne no se escapa para encontrarse con un pretendiente. Lo que había sido una trama recurrente en los romances de Arabella o en las novelas sentimentales de Julia, no es lo que da pie a la quijotesca búsqueda de Angelina. Lo que desea encontrar es una amistad femenina con tintes sentimentales, y en ello radica su gran originalidad como quijote. Incluso Lady Frances, conocedora de las convenciones de la novela sentimental, define como increíble que no haya un objeto de afecto romántico por el que Angelina haya decidido escapar de casa (1806: 150). Por lo tanto, no solo la búsqueda en sí, sino el objeto de la misma desafían lo establecido en la estructura narrativa convencional para jóvenes heroínas. Es más, Edgeworth se aleja de lo que se espera de una joven quijote engañada por la ficción sentimental e incluso niega los dos finales convencionales para su protagonista quijotesca: el matrimonio o la muerte, ya que los motivos de su quijote no siguen los patrones de las convencionales tramas de cura a través del matrimonio o de seducción, abandono y ruina. En este sentido, podría considerarse que Edgeworth establece una conexión con obras anteriores como la utopía femenina de Scott en Millenium Hall, donde la existencia en una hermandad femenina se presenta como una opción mejor que el matrimonio. Al hacerlo, crea una novela que introduce un nuevo concepto de bildungsroman femenino como una historia de desarrollo entendida como algo más que un despertar sexual o emocional necesario antes de convertirse en esposa. Es relevante, pues, establecer esta obra de Edgeworth como un antecedente a las historias de creación de una identidad propia e independencia femenina de los siglos

xix

y

xx

.

Sin embargo, a pesar de estas innovaciones, como ocurre en cualquier historia de

desarrollo, existe el proceso de engaño y despertar que todo quijote experimenta. A medida que transcurre la novela, el ridículo y los peligros a los que se expone Angelina aumentan, hasta el punto de estar próxima a acabar en la cárcel por su asociación con la falsa Araminta. En ese momento, el despertar a la cordura que había comenzado con sus vicisitudes en el camino y con su enorme decepción en el carácter real de la idealizada de Araminta, concluye y Angelina se despide de Miss Hodges con un adiós a su «unknown friend, indeed!» (1806: 239) y a su propia personalidad quijotesca. Su cura concluye con una confesión completa a Lady Frances, plenamente consciente de su insensatez o folly, buscando no disculpar su conducta, pero como indica la voz narrativa, recuperar la estima de una amiga (1806: 240). Anne confiesa su falta de percepción y juicio con respecto a Araminta, y reconoce que se ha visto engañada por la máxima de que aquellos que pueden describir mejor la amistad y la felicidad son quienes las experimentan con mayor intensidad (1806: 242), una crítica a Hodges y sus novelas sentimentales extrapolable a la moda literaria y cultural del momento. El toque final es la sugerencia de Lady Frances de leer «Arabella, or the female Quixote» para reflexionar sobre quién se parece más a su heroína (1806: 242), de nuevo destacando el papel de la ficción como un espejo para la lectora implícita.

Lady Frances es, pues, clave en la cura del quijote. Su táctica es la amable conversación, y no «useless lectures and reproaches» (1806: 243). La voz narrativa enfatiza que es una buena mentora, ya que «[she] understood the art of giving advice rather better than Lady Diana Chillingworth» (1806: 243), y de hecho, entiende este arte también mejor que muchos consejeros en otras ficciones quijotescas. Comparada con el doctor de Lennox, Lady Frances promueve una manera menos seria de despertar a su pupila, y es su misericordia, más que cualquiera de los posibles «severe reproaches», la que conmueve a Anne (1806: 244). Además, es relevante notar que Edgeworth adopta la trama que Lennox parece haber abandonado cuando eliminó a la Condesa de su novela: crea una madrina o madre-suplente quien, dulce pero firmemente, conduce a la joven quijote a un camino de autodescubrimiento y juicio crítico. El párrafo final es, en este sentido, revelador:

As for our heroine, under the friendly and judicious care of Lady Frances Somerset, she acquired that which is more useful to the possessor than genius —

good sense. —Instead of rambling over the world in search of an unknown friend, she attached herself to those whose worth she received proofs more convincing than a letter of three folio sheets, stuffed with sentimental nonsense. In short, we have now, in the name of Angelina Warwick, the pleasure to assure all those whom it may concern, that it is possible for a young lady of sixteen to cure herself of the affectation of sensibility, or the folly of romance. (1806: 255)

Este final, en el que una vez más la voz narrativa se muestra moralista pero benevolente en un discurso dirigido a su público implícito, adelanta la cómica conclusión moral de Belinda o de las novelas de Austen, en concreto Northanger Abbey, y su parodia de la voz narrativa gravemente moral tan característica de la ficción con fines didácticos.

Más aún, este final confirma la interpretación que Edgeworth hace del quijotismo como un error de juventud que puede superarse. Dada esta visión benevolente del quijote, en vez del acostumbrado castigo, la mujer quijote de Edgeworth concluye la narración relativamente intachable, además de más sabia. Incluso el nombre híbrido con el que la heroína concluye el relato, Angelina Warwick, permite intuir la construcción de una personalidad única, unificando lo mejor de su idealismo y su experiencia. Esta postura benevolente se refuerza con la revelación de que otros personajes sufren de la misma ingenuidad, al igual que hiciera en Whim for Whim; en concreto, el personaje que más ha criticado a Angelina, Lady Di, descubre que su mujer de confianza había abusado de la misma. Lady Frances, como voz de la razón y de la crítica social, refuerza la idea que ya había expresado con anterioridad de que los errores de juventud son más fáciles de perdonar, al indicar a su hermana lo mismo que a Angelina: «it is very imprudent to have unknown friends, my dear», y aconseja no criticar las debilidades o insensateces de otros, resumiendo su pensar en la máxima: «if you talk of her unknown friends, the world will certainly talk of yours» (1806: 253), un consejo tan válido para sus interlocutoras como para sus lectoras implícitas.

El mismo tono y mensaje didáctico lo podemos encontrar en la que es considerada una de las obras maestras de Edgeworth, Belinda (1801). Esta obra

se centra en el proceso hacia la vida adulta, en el coming of age, de su protagonista, con la consiguiente reflexión acerca de los problemas de la construcción de la identidad femenina en una sociedad llena de reglas y limitaciones, y de la adquisición de una percepción crítica de una misma y de otros, las bases del bildungsroman femenino. En esta novela, Edgeworth logra combinar de manera impecable la historia de una heroína que busca su sitio en la sociedad, con una recreación de ese mundo social que expone las lacras de las clases que la conforman, centrándose en una galería de personajes perdidos en sus hobby-horses y guiando a los lectores gracias a una segura y omnisciente voz narrativa.

Belinda Portman es hermosa y ha sido educada en todo aquello que distingue a una dama. Criada en el campo, es aficionada a la lectura y busca conducirse con prudencia e integridad, aunque su carácter se describe como «yet to be developed by circumstances» (2008: 7), condición indispensable para la protagonista de una novela de formación. Su único pariente es su tía, Mrs Stanhope, famosa por haber casado bien a todas sus sobrinas, y dispuesta a hacer lo mismo con ésta, a pesar de las reticencias de la misma. Para ello, la envía a la ciudad para vivir bajo la tutela de la popular Lady Delacour. Esta visita marcará, como ocurriera con Evelina, su entrada en el mundo y el comienzo de un proceso de autodescubrimiento, en el que también logrará despertar a otros de sus errores de juicio. Belinda aprenderá, sobre todo, que las apariencias engañan y que es necesario leer a las personas como si fueran textos: con discernimiento, especialmente si se trata de amigas o pretendientes. En este sentido, su mayor esfuerzo de decodificación se centrará en Lady Delacour y en Clarence Harvey. Este último, una vez reformado, se convertirá en su esposo, mientras que la superficial Delacour se convertirá gracias a Belinda en mejor esposa y madre.

En Belinda Edgeworth refuerza la idea de que el juicio crítico debe desarrollarse en las jóvenes para leer literal o figuradamente, para leer textos o caracteres, lo cual ya había indicado en «Angelina». Con su uso del campo semántico de la lectura y los textos tanto en su sentido literal como metafórico, esta novela se centra en el arduo proceso de percepción e interpretación de una joven, no solo en lo que a las lectoras diegéticas se refiere, sino también a las implícitas, lo cual es significativo de la novela de formación feminocéntrica, o incluso de la novel

of manners, géneros tan característicos de Edgeworth o Austen. Para resaltar este tema y su complejidad, Edgeworth retrata una quijote literal, Virginia, cuya visión distorsionada tiene su origen en la lectura de romances, y un grupo de personajes que no logran interpretar correctamente sus palabras, personalidades y actos: Lady Delacour es un misterio para su familia y para Belinda; Clarence no lee correctamente a Belinda o a Virginia; la virago radical de la novela, Harriet Freke, también intenta leer sin éxito a Belinda y a Delacour. Todos leen, todos se equivocan, todos deben madurar su juicio y percepción, e, irónicamente, quien lo consigue antes es la joven lectora, Belinda.

Belinda es una buena lectora y observadora. En su temprano retiro, su educación se centraba en la lectura; al entrar en sociedad su gusto cambia: «her taste for literature declined in proportion to her intercourse with the fashionable world, as she did not in this society, perceive the least use in the knowledge that she had acquired» (2008: 10). Es decir, al principio no logra ver la utilidad de su conocimiento en una sociedad superficial. Además, la voz narrativa especifica que su mente no había sido entrenada para la reflexión, sino que había tenido que actuar como la marioneta de otros (2008: 10). Sin embargo, cuanto más conoce el mundo, más consciente es de lo esencial de adoptar un modelo activo y estimulante de lectura para así poder encontrar el sentido de los hombres y las costumbres. Su experiencia desarrollará también sus principios morales al tener que poner en práctica lo que hasta entonces había sido un conocimiento teórico. Belinda, por tanto, aúna lectura y experiencia, libros y contacto con personas, como ya aconsejara el padre de Letters. Su lectura, de hecho, no será ya fuente de confusión, sino de claridad: Belinda no lee para perderse, sino para encontrarse. Tras citar erróneamente a Milton y ser corregida por Belinda, la radical Mrs. Freke entabla la siguiente conversación con la protagonista acerca de sus hábitos de lectura:

«You read I see! I did not know you were a reading girl. So did I once! but I never read now. Books only spoil the originality of genius. Very well for those who can’t think for themselves —but when one has made up one’s opinions, there is no use in reading.»

«But to make them up,» replied Belinda, «may it not be useful?»

«Of no use upon earth to minds of a certain class. You, who can think for yourself, should never read.»

«But I read that I may think for myself.»

«Only ruin your understanding, trust me. Books are full of trash —nonsense. Conversation is worth all the books in the world.»

«And is there never any nonsense in conversation?»

[…] Mrs Freke […] did not choose to attend to this question […] (2008: 227)

A diferencia de la mayoría de los autores de esta tradición de quijotes femeninos, Edgeworth alaba el papel que los libros tienen en el pensamiento crítico de su heroína; mientras que la mayoría de los novelistas insinúan los beneficios de la lectura regulada o crítica, y buscan sustituir las enseñanzas de otras novelas con los principios de las suyas, Edgeworth defiende la libertad de leer y pensar por una misma, incluso si se trata de una mujer joven, o más bien precisamente por eso. En la novela de Edgeworth, como ocurrirá en las de Austen, solo los personajes malvados o estúpidos no leen. Por ejemplo, los hombres de mundo Rochford o St. George no solo no leen, sino que desprecian a quienes lo hacen (2008: 93). Mrs. Freke ha visto su carácter arruinado en parte por su falta de lectura; su discurso y sus actos son un compendio de clichés radicales, lo que demuestra que, efectivamente, no ha aprendido a pensar por sí misma. A diferencia de Freke o Delacour, guiadas éstas por las convenciones sociales, por dictados de otros, Belinda puede renunciar a esos dictámenes precisamente por

pasar horas en la biblioteca en vez de en bailes. En sus propias palabras:

Is it possible […] that I have spent three hours by myself in a library, without being tired of my existence? How different are my feelings now, to what they would have been in the same circumstances six months ago! I should then have thought the loss of a birthnight ball a mighty trial of temper. It is singular, that my having spent a winter with one of the most dissipated women in England should have sobered my mind so completely. If I had never seen the utmost extent of the pleasures of the world, as they are called, my imagination might have misled me to the end of my life; but now I can judge from my own experience, and I am convinced that the life of a fine lady would never make me happy. (2008: 126)[4]

Belinda, pues, sin lugar a dudas encarna el principio de su autora de que literatura y experiencia deben estar unidas en lo que a la educación femenina se refiere para que así puedan juzgar de manera crítica su entorno y a ellas mismas. Literatura y vida se nutren y equilibran mutuamente: si Belinda solo hubiera tenido la lectura como guía, no habría superado su idealismo e ingenuidad; si no tuviera la literatura, la frivolidad de la sociedad hubiera corrompido sus ideales. Solo unificando ambos puede Belinda aprender a pensar por sí misma y no sucumbir a los engaños de discursos escritos o representados por otros personajes. En este sentido, Belinda es el modelo de mujer joven que luego evolucionará hacia la lectora y matriarca modélica que Edgeworth presenta en Lady Percival. Ambos personajes son las lectoras ejemplares que se contraponen a los quijotes literarios, como Virginia o incluso Clarence, engañados por los romances y las novelas francesas, respectivamente.

Al igual que hizo Cervantes con sus historias intercaladas, la historia de Virginia aparece como narrativa independiente. El capítulo XXVI se titula «Virginia» y contiene su historia de boca de Clarence, aunque con el filtro de la voz narrativa, quien interviene para explícitamente tomar el control de la narración una vez más y contar las circunstancias principales en tercera persona (2008: 362). Con este golpe de efecto metanarrativo la historia gana objetividad y distancia,

permite que los errores de Virginia y Clarence reciban su correspondiente comentario. La historia quijotesca de Virginia comienza con el quijotismo del propio Clarence. Después de pasar tiempo en París y de desencantarse con las mujeres, el pensamiento de Clarence comienza a adquirir tintes idealistas y románticos:

[…] he read the works of Rousseau: this eloquent writer's sense made its full impression upon Clarence's understanding, and his declamations produced more than their just effect upon an imagination naturally ardent. He was charmed with the picture of Sophia, when contrasted with the characters of the women of the world, with whom he had been disgusted, and he formed the romantic project of educating a wife for himself. (2008: 362)

Clarence convierte un proyecto surgido de la imaginación en realidad e intenta emular el modelo de educación femenina descrito por Rousseau. Vuelve a Inglaterra y encuentra su objetivo: Rachel, la hija natural de un caballero que vive en completa inocencia en el campo, educada por su abuela para solo leer, ni siquiera escribir. Clarence se encuentra conmovido por su simplicidad, sensibilidad y belleza; su objetivo quijotesco está claro: «the idea of attaching a perfectly pure, disinterested, unpractised heart, was delightful to his imagination: the cultivation of her understanding, he thought, would be easy and a pleasing task; all difficulties vanished before his sanguine hopes» (2008: 367). Su empresa quijotesca será, en consecuencia, transformar a esta simple mujer en su heroína ideal. Incluso cambia su nombre al de una heroína literaria cuya descripción se asemeja a ella, la Virginia del celebrado romance de M. de St. Pierre (2008: 369). El segundo paso es preservar a Virginia del mundo y mantener su infantil inocencia. Encerrada, con la única compañía de una institutriz, Virginia es el perfecto modelo de inocencia, naturalidad y falta de vanidad, pero también de un quijotismo similar al de Arabella.

Virginia posee las cualidades de una quijote: una exquisita sensibilidad, una ardiente imaginación, y una mente indolente o exaltada por visiones románticas o idealizadas, ya que en su situación no tiene más remedio que adoptar cualquier

idea o noción que encuentra en sus libros, puesto que no puede contrastarlas con la realidad (2008: 379-80). El apetito literario de Virginia se describe como voraz y como su único placer (2008: 380), de nuevo empleando el discurso de la época acerca de la lectura femenina. Clarence contribuye a este festín literario; aunque prohíbe a la institutriz poner novelas en sus manos, no pone objeción a los romances ya que estos tienen, en su opinión, un espíritu favorable a la virtud femenina, exaltan el respeto a la castidad y enseñan valores como la admiración al honor, la generosidad, la verdad o todas las nobles cualidades del ser humano (2008: 380). Virginia devora esos romances y crean en su mente imágenes que no existen, sueños cargados de simbolismo literario. Después de leer el Paul and Virginia que le dio nombre busca llevar a la realidad la ilusión de ser la Virginia sobre la que ha estado leyendo. Para complicar más sus problemas de percepción, Harvey encarga un cuadro en el que aparece retratada como la heroína de St Pierre. Como consecuencia, los límites entre realidad y ficción se hacen más difíciles de distinguir para la joven quijote y esta se obsesiona con un cuadro en el que un hombre desconocido aparece bajo la apariencia de Paul. En uno de sus sueños, Paul y Harvey luchan armados como caballeros, y este último muere derrotado, indicando hasta qué punto la fantasía está ganando terreno a la realidad. Al conocer los sueños de su objeto de estudio, Harvey teme por su estabilidad mental, aunque concluye que su juicio no está trastocado, sino que su imaginación, exaltada por la soledad y el romance, se ha enamorado de un fantasma (2008: 469).

Edgeworth alude aquí a la tradición de quijotismo femenino fundada por Lennox en la cual los romances, aunque moralmente superiores a las novelas, siguen siendo peligrosos para las imaginaciones exaltadas, ya que dan lugar a mujeres insatisfechas e incapaces de actuar en el mundo real. En la misma medida que Arabella esperaba un caballero en brillante armadura y se siente decepcionada por la naturaleza poco romántica de Glanville, Virginia se ve desilusionada por Harvey al ser incapaz de distinguir entre los sueños y la realidad y al necesitar, por tanto, despertar al mundo antirromántico en el que vive. La moraleja de su historia se ha predicho en una conversación con Mr. Percival, en la que este relata cómo los jóvenes adquieren sus ideas del amor de la poesía o el romance y crean en sus mentes un beau ideal que nadie real puede alcanzar (2008: 255). Este ideal se convierte para Virginia en un amor auténtico, por lo que se ve dividida entre el deber a Harvey y la pasión que le inspira ese desconocido Paul. Tal como indica Mr. Percival, ese conflicto entre deber y pasión puede ser un

buen tema para un romance, pero en la vida real conduce solo a la miseria absoluta (2008: 256) y añade:

[…]the woman who marries one man, and loves another, who […] nourishes in secret a fatal prepossession for her first love, may perhaps, by the eloquence of a fine writer, be made an interesting heroine; but would any man of sense or feeling choose to be troubled with such a wife? […] Now could a husband who has any delicacy be content, to possess the person without the mind? —the duty without the love? (2008: 256)

Virginia se ha convertido en una heroína digna de un romance, pero es imposible que se convierta en una auténtica esposa, ya que ama a su fantasma y se casa con Harvey por gratitud y deber, una noción que Edgeworth condena con fuerza. Al final se le concede su deseo y el modelo para el retrato de Paul, el capitán Sunderland, aparece en carne y hueso. Con un deux ex machina un tanto irónico en el que Lady Delacour justifica la aparición de un nuevo personaje cuando está a punto de concluir la novela, la historia concluye con la explicación del amor que también siente el capitán por Virginia, a quien ha visto a través de un telescopio, una metáfora de la percepción distorsionada que enmarca el retrato ideal de Virginia que tiene el capitán y que demuestra que el entusiasmo romántico del mismo va a la par con el de la heroína quijotesca. Esta recompensa demuestra que la culpa no se centra en Virginia, sino en Clarence y en el modelo literario Rousseauniano que había escogido para educar a su futura esposa. Por analogía, también critica los modelos de educación femenina patriarcales que promueven el encierro, la falta de contacto con el mundo o la prohibición de adquirir más amplia experiencia o conocimiento. Una vez más, Edgeworth no condena la lectura en sí misma, sino la falta de educación y experiencia que llevan a leer con falta de juicio, que llevan a asumir que lo que uno lee es lo único que existe y que, por tanto, hay que adaptar las nociones del mundo a los patrones literarios. Esta condena dirigida a la educación y no tanto a la literatura, esta historia de la educación práctica, en el mundo, de una joven, y la ironía con la que se tratan las convenciones literarias románticas son elementos que permean no solo la obra de Edgeworth, sino que también la conectan con otra gran escritora de su época: Jane Austen.

4.2. JANE AUSTEN Y LA QUIJOTE PREVICTORIANA

Como demuestran tanto su producción epistolar como novelística, Austen fue desde joven una lectora crítica que podía identificar y parodiar las convenciones de los géneros literarios más populares de su época. Con su particular e incisivo sentido del humor siempre fue capaz de señalar las incongruencias y limitaciones de los mismos y llamar la atención sobre su naturaleza como meras colecciones de fórmulas, más que como piezas artísticas que reflejaran de manera fidedigna el mundo o que hicieran creíbles a sus personajes. Desde sus comienzos como escritora en la adolescencia, Austen fue capaz de diseccionar la ficción para mostrar los entresijos de su creación, para reconstruirla, y así crear algo diferente. Por su dominio sobre el material narrativo y metanarrativo, Austen se convirtió en un claro ejemplo de una autora cuyo interés no se limita exclusivamente a la lectora diegética, sino también a la implícita que está leyendo su obra, estableciendo así su pertenencia a la misma tradición que cuenta con Fielding o Edgeworth entre sus filas. La lectura juega un papel fundamental en su obra, sus representaciones de lectoras y su elección acerca de qué y cómo leer, sirven de espejo para que su audiencia pueda verse reflejada en cuanto a su gusto literario o a su empática forma de leer. Además, como ocurría con Edgeworth, la lectura está asociada en sus novelas con una educación en el sentido más amplio de la palabra, con un desarrollo no solo intelectual, sino moral (Richardson, 2005: 402). Esta idea le permite unir su uso de la ficción quijotesca con la bildungsroman femenina que perfeccionaría y por la que llegaría ser conocida y admirada.

En este sentido, su conocimiento y uso de las técnicas y los topoi aprendidos de Lennox, Barrett, o Edgeworth, entre otros novelistas quijotescos, le permitió exponer en sus propias novelas la transición que la heroína quijotesca experimenta a finales de siglo. De una quijote literal y literaria, a una mujer quijote desplazada encarnada en la protagonista de una historia de crecimiento femenino, las protagonistas austenianas señalan la evolución definitiva hacia las heroínas decimonónicas de Eliot y sus contemporáneas. Su producción es, por

tanto, muy relevante en el contexto de la recepción de Cervantes y su impacto en la ficción británica, y de la tradición del quijotismo femenino como un reflejo de los cambios que se están llevando a cabo en la literatura. Su contribución a la historia de la novela es innegable, y la comprensión del alcance de la misma no podría estar completa sin prestar especial atención a su maestría en el uso del topos del quijote femenino.

La importancia de su contribución a la novela ya es perceptible en su juvenilia, un anuncio de lo que llegaría en su obra de madurez. Sus escritos de adolescencia tienen una comicidad anárquica, energética en su comentario crítico a toda la ficción contemporánea, y poseen una inmensa fertilidad en su parodia intertextual que lleva a concluir que la joven Austen era una buena conocedora de lo que se escribía en su tiempo (Sutherland, 2004: 249). En concreto, demuestran hasta qué punto su actividad como lectora crítica moldea su posterior función como escritora (2004: 249), y permiten vislumbrar su postura respecto a la escritura de novelas como la necesidad de superar unas fórmulas genéricas caducas. Desde su juventud, Austen demuestra interés en la relación que se establece entre la forma y lenguaje de la novela y los lectores, y emplea su tono burlesco y sus parodias para exponer la ficción popular como hipnótica e idiotizante, para burlarse de los ejemplos más extremos de la novela sentimental, de la filosofía afrancesada, o incluso de la literatura moral, y lo hace colocando a sus estereotipos en un contexto narrativo que demuestra su ridiculez, su falta de originalidad y su atrofia intelectual (Waldron, 1999: 16). Con ello somete estas formas y teorías a la prueba de lo natural, de lo cotidiano, sin la cual no son más que sustitutos de una deliberación coherente y racional (1999: 16). Esto puede comprobarse en sus reescrituras burlescas del romance, la novela sentimental, la narrativa gótica, e incluso la historia misma; puede verse en su fórmula del reductio ad absurdum de convenciones del romance en «Henry and Eliza» or «Love and Freindship» (sic), en su parodia a los libros de historia en «The History of England,» o la subversión de la novela sentimental que suponen «Love and Freindship» o «Lesley Castle».

En muchos de estos ejemplos, Austen resalta la falta de plausibilidad y la inmoralidad de la narrativa sentimental, y señala los peligros de asumir los principios literarios como un sistema de referencia para la vida, ya que esos

principios no se sostienen al ponerlos a prueba en el contexto de lo cotidiano, como se indicó con anterioridad. Mediante su cómica y subversiva disección de las convenciones ficcionales y su uso de las mismas para escribir en un estilo completamente distinto, demuestra que la ficción se construye como una serie de clichés a través de los cuales el lector puede encontrar sentido en la narración. Sin embargo, también expone la mentira que se esconde tras ellos y la imposibilidad de emplearlos para completamente ordenar y clarificar una realidad que siempre se muestra compleja y elusiva, con verdades a medias y muchas zonas de claroscuros. Como consecuencia de esta falsedad, presenta a sus lectoras la necesidad de reconocer estas fórmulas como lo que son: patrones ficcionales que no pueden tomarse como la verdad absoluta, que no pueden aplicarse sin cuestionarlos. Mientras que en sus obras de juventud esta advertencia toma la forma de una narrativa heredera de Rabelais o Fielding, con un estilo altamente violento y cómico que expone las amenazas de la vida en contraposición a la imposible ordenada realidad de la ficción, su conciencia de las dificultades que esa subversiva prosa escrita para la diversión de amigos y familiares podría encontrar si deseará su publicación (como quizá pasó con esos primeros manuscritos que nunca vieron la luz), probablemente la llevara a cambiar su estilo y a emplear, en palabras de Doody, una novela de cortejo como tapadera para su todavía subversiva concepción de la ficción (1998: xxxi).

En una fórmula más comercial que la de sus tempranas parodias, adoptó el argumento de la virtud recompensada, la famosa virtue rewarded de Richardson, del ordenado y justo final para personajes buenos y malos, al tiempo que seguía permitiendo a sus voces narrativas emitir juicios satíricos sobre sus tramas y finales agridulces. En sus novelas de madurez permite que sus narradoras adviertan a las lectoras que lo que leen es solamente ficción, incluso si la novela que tienen en sus manos refleja de manera más fidedigna la realidad que la inverosímil caracterización o trama de géneros anteriores. Así, a lo largo de toda su producción, Austen muestra una compleja preocupación con la disparidad entre ilusión y realidad (Kauvar, 1970: 215); una disparidad que no solo hace referencia a la diferencia entre literatura y realidad, sino que también engloba reescrituras idealistas o ingenuas, con lo que puede integrar, como ya hiciera Lennox, la fórmula quijotesca con el tema del rito de paso o coming of age en su ficción (1970: 214).

Austen toma parte en la tradición del bildungsroman quijotesco femenino y busca curar a sus lectoras de su percepción quijotesca sobre la literatura y la vida, revelando la naturaleza antirromántica de ambas y el fracaso de la caracterización y argumentación formulaica que las lectoras han asimilado como instrumentos válidos para comprender el mundo violento y complejo en el que viven, en especial si no están acompañados de sentido común y un profundo conocimiento de la naturaleza humana. La contribución de Austen a la novela moderna es esta perspectiva crítica sobre la ficción, es el debate acerca del estatus del género novelístico y los peligros y beneficios de su lectura, por lo que, en consecuencia, posiciona a la novela como el terreno común, como el lugar de ilusión compartido al que todo lector puede acceder (Sutherland, 2004: 249). Sus juegos genéricos y metanarrativos con erradas lectoras diegéticas e implícitas, y su progresivo desplazamiento de la trama quijotesca hacia el epítome de la novela de desarrollo femenino decimonónica, su postura como paso intermedio entre Lennox y Eliot (Kauvar, 1970; Pardo, 2005), serán algunas de las características de la prosa austeniana y lo que determina su contribución a la tradición del quijotismo femenino.

Esta contribución puede apreciarse claramente en su obra más abiertamente quijotesca, Northanger Abbey (1818). Esta novela se centra en la entrada en sociedad de la joven Catherine Morland, una joven lectora del género gótico, quien sale de su pequeña comunidad en Fullerton para viajar a Bath y a la abadía de Northanger. En Bath entrará en contacto con numerosas personas: dos amigas, Isabella Thorpe y Eleanor Tilney, y dos pretendientes, John Thorpe y Henry Tilney. Catherine debe aprender a distinguir entre realidad y ficción cuando se encuentre en la abadía, un contexto similar al de sus amadas novelas góticas, y, más relevantemente, debe aprender a leer a las personas de su entorno, como ya hicieran Evelina o Belinda. Tras aprender sus lecciones y abrir los ojos a la realidad del mundo, obtiene su final de cuento de hadas a través de una boda con el héroe de la novela, Henry Tilney.

Como es ampliamente conocido, Austen comienza la novela con un estilo claramente paródico, explicando cómo Catherine no parece una heroína y no cumple ninguno de los requisitos: su madre no murió en el parto, no es hermosa, ningún noble se ha enamorado todavía de ella. Sin embargo, indica la voz

narradora, cuando una joven va a ser una heroína algo debe suceder en su vida, y ese hecho no es una gran aventura romántica, sino una invitación a Bath. Cuando la acción se traslada allí, Austen abandona su estilo más abiertamente paródico y lo sustituye por una sutil ironía dirigida tanto a las expectativas literarias, como al panorama social que Catherine encuentra en Bath, retomando la crítica dual de Lennox, por ejemplo, y señalando la transición hacia un tipo de novel feminocéntrica centrada en el rito de paso de su quijote. Su novela, pues, retoma algunos lugares comunes de obras anteriores, de Burney o Edgeworth, y anticipa su obra posterior.

En esta historia de autodescubrimiento y madurez crítica, Catherine se comporta como otras heroínas de la novela de formación: es una mujer inocente y buena, todavía desconocedora de la sociedad en la que vive, ya que ha crecido en una pequeña comunidad rural. Al igual que Evelina o Belinda, su historia comienza al tener que entrar en esa sociedad y aprender a leer a aquellos que la rodean. Bath, un lugar de encuentro para las clases medias y altas, es el escenario perfecto para estudiar interacciones sociales y desarrollar un retrato realista de su protagonista en el marco de una novela con tintes costumbristas. En este contexto, Austen sigue incluyendo pequeños toques paródicos —como seguir llamando a Catherine su heroína, o anticipando eventos dignos de cualquier romance pero que no llegan a materializarse—, y contrasta la retórica hiperbólica de la novela sentimental con su reproducción más natural de caracteres y eventos. Así, por ejemplo, incluso cuando Catherine se enamora, no se convierte en la heroína sentimental agonizante o insomne, sino que come, bebe y duerme como cualquier otra. Austen reitera la diferencia entre su heroína y la de cualquier narrativa romancesca, y enfatiza que la experiencia de Catherine se acerca mucho más a la que podría tener cualquier chica de su edad en la Inglaterra del

xviii

. Aun así, Austen no olvida sus raíces y demuestra los patrones que se esconden incluso en una novela antirromántica. Catherine espera que Thorpe no evite que Tilney pueda bailar con ella, y se puede leer lo siguiente:

Every young lady may feel for my heroine in this critical moment, for every young lady has at some time or other known the same agitation. All have been, or at least all have believed themselves to be, in danger from the pursuit of some on whom they wished to avoid; and all have been anxious for the attentions of some whom they wished to please. (1998: 54-5)

El triángulo gótico de persecución y seducción se ha visto reducido a una mujer y sus posibles parejas de baile, lo que revela el uso paródico que Austen hace de dicho material, pero señala también que las aventuras de la heroína de esta nueva forma de ficción heredan las cualidades intrínsecas de géneros anteriores, aunque sin la necesidad de trasladar lo natural al orden fantástico para interesar a la audiencia, o de elaborar complejas metáforas de seducción o de búsqueda del matrimonio, cuando un ejemplo tan cotidiano como el baile basta.

Sin embargo, Catherine no es consciente de este subtexto literario en su experiencia. No se comporta como una quijote y no ha adoptado principios literarios para interpretar la realidad todavía.[5] Una y otra vez, Catherine se encuentra en la situación de crear una trama romántica para sí misma, pero no lo hace: sino que siempre se guía por lo que es «simple and probable» (1998: 36). En estas escenas en Bath, no es Catherine sino Austen la que está imitando otros libros, traduciendo su heroísmo a un lenguaje más cercano (Levine, 1975: 347-8), convirtiéndolo en una narrativa diferente. Por tanto, dada la inconsciencia de la protagonista, esas referencias a su heroísmo y el contraste que presentan con la realidad, no se incluyen para su beneficio, sino para el de las lectoras implícitas.

Catherine, por el contrario, como protagonista sensata pero inexperta, está desarrollando su propia capacidad crítica. En Bath aparecen los personajes más relevantes a interpretar: Henry Tilney, el buen pretendiente; John Thorpe, el malo; Isabella Thorpe, la falsa amiga sentimental; Eleanor Tilney, la amiga verdadera y auténtica heroína sentimental; y el General Tilney, el villano. Aunque todos responden de alguna manera a fórmulas, a ciertos tipos literarios que Austen ha parodiado de manera recurrente, la autora se aleja de las

descripciones meramente estereotipadas o paródicas y crea personajes más complejos para que Catherine los descifre, demostrando que la vida ordinaria puede interpretarse con las fórmulas aprendidas de sus lecturas, pero siempre añadiendo un conocimiento más profundo, una lectura más allá de la superficie. Es por eso que Austen retoma constantemente la interpretación que Catherine hace de su entorno; una interpretación paralela a las referencias a una lectura más literal. Su novela, además, presenta la lectura como algo más que una actividad escapista para mujeres, es una actividad que promueve la amistad, que distingue socialmente, que es un tema común para hombres y mujeres (Richardson, 2005: 400); toda la novela es un canto a la lectura. La lectura, sus prácticas, los géneros literarios, y el comportamiento social se muestran indisolubles, y la convierten en una compleja bildungsroman quijotesca.

La lectura, además, no impide a la joven Catherine razonar con mucho criterio. Cuando su amiga Isabella o su propio hermano James intentan inclinar su opinión a favor de Thorpe, Catherine es muy capaz de superar sus expectativas y las de los lectores:

Little as Catherine was in the habit of judging for herself, and unfixed as were her general notions of what men ought to be, she could not entirely repress a doubt, while she bore with the effusions of his endless conceit, of his being altogether completely agreeable. It was a bold surmise, for he was Isabella's brother; and she had been assured by James that his manners would recommend him to all her sex; but in spite of this, the extreme weariness of his company, which crept over her before they had been out an hour, and which continued unceasingly to increase till they stopped in Pulteney-street again, induced her, in some small degree, to resist such high authority, and to distrust his powers of giving universal pleasure. (1998: 48)[6]

Al contrario de lo que a menudo se ha escrito sobre Catherine, ésta no emplea sus poderes deductivos exclusivamente en la abadía, sino que desde el comienzo de la novela lucha por comprender la personalidad y los motivos de los demás personajes. Por ejemplo, se esfuerza por descifrar el comportamiento de su

amiga Isabella. En un primer momento, como reflexiona Henry, su propio prisma moral, tan superior al de Isabella, hará que vea en ella cualidades que no posee (1998: 103-104). Al no poder finalmente reconciliar lo que Isabella dice y lo que hace, su comportamiento con los estándares morales de Catherine, la visión idealizada se rompe: en la mente de Catherine lo que debiera ser deja paso a lo que es. Cuando Catherine observa el flirteo de Isabella, ahora prometida a su hermano James, con el Capitán Tilney, cuestiona, razona la situación con Henry, y le hace partícipe de su preocupación. Henry se apresura a calmarla y Catherine censura sus propios temores e instintos: «Henry Tilney must know best. She blamed herself for the extent of her fears, and resolved never to think so seriously on the subject again» (1998: 120). Al apoyarse en una autoridad que considera más fiable, Catherine retrasa o niega su propio proceso epistemológico, algo que Austen deja claro que ninguna lectora, diegética o implícita, debe hacer. Esta invalidación es especialmente negativa, ya que Catherine no está completamente equivocada con respecto al Capitán y a Isabella. Este hecho abre definitivamente los ojos de Catherine y su desengaño con respecto a su amiga se convierte en uno de los momentos claves de anagnórisis. Su desencanto no tiene orígenes quijotescos, pero está relacionado con ellos: por una parte, manifiesta las dificultades de leer adecuadamente, y, por otra, surge de la inexperiencia y bondad de Catherine (Pardo, 2005: 362). Ambos tipos de errores, el quijotesco y el no quijotesco, se enmarcan en esta historia del despertar y el crecimiento de una joven, y son el perfecto ejemplo de los tipos de anagnórisis que pueden encontrarse en novelas quijotescas, donde los errores de estas jóvenes se caracterizan por fallos en su juicio acerca de la naturaleza humana (Pardo, 2004: 1632-33).

Los dos errores ocurren a la vez en la interpretación que Catherine hace del General Tilney: por una parte, lo interpreta como un villano gótico capaz de matar o torturar a su mujer, y, por otra, es incapaz de leer los motivos tras su amabilidad, primero, y su hostilidad, después. Como ocurre con otros quijotes, Catherine suple su falta de experiencia con las convenciones del romance, y así interpreta la amenaza que percibe pero no puede identificar en términos de sus lecturas. Henry corrige su visión, y la contrapone a los dictados de la lógica. Sin embargo, la lectura del General como una figura cruel y opresora no está alejada de la realidad, y la voz narrativa, no sin cierta ironía, comenta que «Catherine, at any rate, heard enough to feel, that in suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, she had scarcely sinned against his character,

or magnified his cruelty» (1998: 201). Lo gótico se traslada nuevamente al contexto cotidiano, como la abadía de Northanger se traslada al siglo

con sus reformas, y el General se convierte en un villano digno de esta nueva novela. A la inversa, también podría decirse que un villano gótico es un General Tilney reducido a un tipo, a una fórmula, que ha servido su propósito, dar a la lectora herramientas de interpretación, pero que ahora debe ser superado por algo mejor. Es por ello que Catherine supera su quijotismo al poder ir más allá de los estereotipos literarios.

Estos prejuicios literarios son la fuente de su error quijotesco, y se deben en parte a que Catherine, una vez más, ha suspendido su juicio, guiada por el de Henry. Austen critica a lo largo de la novela este hecho, parodiando las novelas en las que una joven debe ser guiada por un mentor, ridiculizando la necesaria falta de inteligencia de las protagonistas contemporáneas. La voz narrativa explica que «A woman especially, if she have the misfortune of knowing anything, should conceal it as well as she can» (1998: 86), y que las heroínas, al parecer, requieren unir belleza e ignorancia a partes iguales. Catherine, en este sentido, sería una heroína ideal de ciertas novelas contemporáneas, ya que en sus tramas «a good-looking girl, with an affectionate heart and a very ignorant mind, cannot fail of attracting a clever young man, unless circumstances are particularly untoward» (1998: 86). Austen critica la trama de la educación femenina que presenta a una joven atractiva precisamente porque es ignorante y porque es una tabula rasa en la que su mentor puede inscribir sus enseñanzas, como Henry intenta con Catherine en lo referente a pintura, historia o literatura. No obstante, en este caso el mentor no es la solución, sino parte del problema de los episodios de mayor quijotismo de Catherine.

En el camino a la abadía, Henry ha creado historias inspiradas en sus novelas góticas favoritas que tienen una similitud suficiente con la auténtica abadía como para que Catherine haga esa correlación quijotesca entre realidad y ficción. Cuando Catherine se halla inmersa en la historia que Henry le está contando, este comienza a reír y rompe así la ilusión. Catherine en ese momento despierta

avergonzada de su inmersión en la ficción, y si la lectora implícita corría el mismo riesgo, Austen emplea la misma cura que Henry, al recurrir a las mismas técnicas que en su obra de juventud: la parodia y el humor. Lo hace a través de la reproducción de Henry de todos los clichés góticos —dagas, sangre, instrumentos de tortura, diamantes (1998: 126)— y la imposible existencia de los mismos en el marco moderno y real de la abadía. En ese contexto, al contrario que Don Quijote, Catherine no acomodará la realidad a sus lecturas, sino que se dará cuenta de la decepcionante diferencia entre verdad y fantasía.

Austen, sin embargo, no encuentra culpa en las novelas, sino en el contexto de Catherine. En primer lugar, el parecido entre realidad y ficción contribuye a confundir a la joven lectora, y, en segundo, su confianza absoluta en Henry también ha guiado erróneamente su imaginación:

How could she have so imposed on herself? Heaven forbid that Henry Tilney should ever know her folly! And it was in a great measure his own doing, for had not the cabinet appeared so exactly to agree with his description of her adventures, she should never have felt the smallest curiosity about it. This was the only comfort that occurred. (1998: 137)[7]

De manera similar a la falsa Clelia de Subligny, si el marco real en el que se encuentra no se pareciera tanto al ficticio, su engaño podría no haber alcanzado esa cima del absurdo. De nuevo la correlación entre hecho y ficción, la búsqueda de la verisimilitud y el detalle, puede confundir a los jóvenes lectores más incluso que los obviamente inverosímiles argumentos del romance. Henry deberá recordar a Catherine que están en la Inglaterra del

xviii

y que tales eventos son poco probables en ese lugar y ese tiempo (1998: 159). Una vez sacada de su error en lo que al General se refiere, Catherine sigue el patrón de vergüenza y despertar, y su breve quijotismo es curado: «[t]he visions of romance were over. Catherine was completely awakened. Henry’s address, short as it had been, had more thoroughly opened her eyes to the extravagance of

her late fancies than all their several disappointments had done» (1998: 159). Catherine diagnostica su obsesión, descrita como «infatuation», y encuentra su origen en las novelas góticas de Radcliffe y sus imitadores. Aun reconociendo el mérito de las mismas, la conclusión es que «it was not in them perhaps that human nature, at least in the Midland counties of England, was to be looked for» (1998: 160).

El despertar de su quijotismo ha servido para aprender discernimiento, para aprender que cada persona es un texto que hay que descifrar. Como Catherine reconoce: «the occasional memento of folly, however painful, might not be without use», en especial cuando las ansiedades de la vida normal comienzan a sustituir a las alarmas del romance (1998: 161). El retorno de Catherine de ser un quijote a ser una heroína de una novela de formación, engañada solo por su inocencia e inexperiencia, se completa, pues, con la transferencia de su ansiedad de una trama gótica a la carta de James que termina por exponer el carácter de Isabella, el segundo y concluyente despertar de la novela.

La historia de Catherine como un quijote literario es central a la novela y, sin embargo, es solo una breve narración dentro de una mayor y más coherente historia sobre la entrada en sociedad de una joven. Austen anuncia ya un cambio, de una ficción puramente quijotesca, a un bildungsroman femenino, y el desplazamiento de un énfasis en el engaño literario al idealismo causado por la inexperiencia. Además, desarrolla una manera cervantina de tratar las expectativas literarias y la percepción distorsionada al subvertir ciertos clichés en su propia narración para beneficio de sus lectores. Por tanto, Catherine y su lectora implícita están destinadas a viajar juntas por el mismo camino hacia el conocimiento.

Desde el primer párrafo de la novela, Austen juega con la negación de los clichés literarios, como ya hiciera en su juventud, y pone a prueba el juicio crítico de sus lectores. La presentación de Catherine como antiheroína es paradigmática en este sentido:

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be a heroine. […] Her father […] was not in the least addicted to locking up his daughters. Her mother […] had three sons before Catherine was born; and instead of dying in bringing the latter into the world, as any body might expect, she still lived on […]. (1998: 1)[8]

Por supuesto, ese «no one» o «any body» hacen referencia a cualquier lector o lectora que conozca los lugares comunes de la narrativa gótica o sentimental, y que espere una cierta caracterización o trama. Es para esa audiencia que Austen continúa su deflación de las convenciones genéricas y heroicas a través de la antiheroica historia de Catherine en Bath o la abadía. En ello radica una importante diferencia con novelas quijotescas anteriores: Austen no se centra en exponer las expectativas de su protagonista, sino del cuerpo lector implícito, de la masa de consumidores de literatura popular, como ya hizo en sus relatos cortos de adolescencia. Es esa masa la que espera que Catherine sea una heroína y tenga un destino acorde. En consecuencia, mientras que otras narrativas quijotescas usan a su quijote como espejo para el lector implícito, al comienzo de su novela Austen se dirige a su público sin tal filtro. Su título, tan acorde con la ficción gótica del momento, y la apertura de su novela están destinadas a defraudar a quienes se acerquen a su obra con ciertas expectativas de género. Aun así, los elementos romancescos encuentran su lugar en la novela, y permiten que Austen juegue con su heroína y sus lectores quijotizados, al insinuar posibilidades románticas o misteriosas, solo para negarlas inmediatamente. Así, al igual que Catherine debe aprender a ser una lectora en el sentido más amplio del término, de gente y libros, los lectores implícitos deben emplear el mismo esfuerzo crítico para leer a través de la ironía y el estilo indirecto de Austen (Schaub, 2000: n.p.). La novela de Austen es, de nuevo, un ejercicio de lectura para el público ya que debe desarrollar un nivel de interpretación más sofisticado para resolver la web intertextual de la novela y para interpretar los comentarios que contiene sobre los géneros narrativos y los escritores (Grogan, 2002: 7). El continuo juego de las convenciones sociales y ficcionales en la novela obliga al lector implícito a trabajar de manera paralela a la heroína, ya que «as Catherine reads herself in relation to other people, other texts, and other situations so the modern reader must situate herself in relation to other works, other genres, and other critics' readings» (Grogan, 2002: 8).

Este llamado a una conciencia crítica debido a la integración de la narrativa paródica quijotesca dentro de la novela de desarrollo es obvia de principio a fin, desde la presentación de Catherine como antiheroína, pasando por su papel como quijote en la abadía, y hasta el mismo final. Para enfatizar que esta nueva forma de ficción exige una interpretación cuidadosa, aunque Austen ha transformado su novela en un bildunsgroman femenino casi por completo tras la cura de Catherine de su breve locura quijotesca y de su engaño en lo referente a Isabella, lo cierto es que no ha terminado de jugar con sus lectores y sus interpretaciones romancescas. Ya cerca del final, en plena furia del General por el compromiso de Henry con Catherine, su voz narrativa se hace todavía más intrusiva y comienza a advertir a su público del romántico final que les aguarda:

The anxiety, which in this state of their attachment must be the portion of Henry and Catherine, and of all who loved either, as to its final event, can hardly extend, I fear, to the bosom of my readers, who will see in the tell-tale compression of the pages before them, that we are all hastening together to perfect felicity. (1998: 203)

Este comentario autorreferencial al libro que tienen en sus manos debería ser suficiente para advertirles de que Austen de nuevo está apelando a su conciencia como lectores y a lo que esperan de la novela.

En otra vuelta de tuerca, la tiranía del General sin saberlo resulta en la auténtica trama romancesca de la novela, la de Eleanor Tilney y su pretendiente secreto, de la que Austen solo ha dado pequeñas pistas a lo largo de la obra.[9] Esta historia tiene todos los elementos de la romances que tanto gustan a Catherine: la devota hija a quien se le prohíbe casarse con el hombre al que ama por su falta de fortuna, un enamorado que supera todos los obstáculos para estar con ella y que adquiere dinero y estatus suficiente, y un tiránico padre que finalmente consiente. Eleanor es una auténtica heroína romántica, como luego lo será Anne Eliot en Persuasion, pero en esta ocasión supone un desplazamiento hacia el

personaje secundario, hacia una posición de subordinación a la novela de formación, donde la protagonista es la antiheroica Catherine. Esta subordinación se marca por la ironía con la que se carga la voz narrativa:

Her husband was really deserving of her; independent of his peerage, his wealth, and his attachment, being to a precision the most charming young man in the world. Any further definition of his merits must be unnecessary; the most charming young man in the world is instantly before the imagination of us all. Concerning the one in question, therefore, I have only to add −(aware that the rules of composition forbid the introduction of a character not connected with my fable)− that this was the very gentleman whose negligent servant left behind him that collection of washing-bills, resulting from a long visit at Northanger, by which my heroine was involved in one of her most alarming adventures. (1998: 204)

Austen se burla así de los giros argumentales que requieren de alguna rebuscada explicación para poder conectar la trama y justificar su inclusión en ella, algo que también parodió Edgeworth con su inclusión del Paul de carne y hueso en Belinda. Igualmente, la moraleja y el final romántico reciben el mismo tratamiento burlesco que Edgeworth había dado a los suyos en boca de Lady Delacour. En esta ocasión el mensaje dirigido a los lectores no proviene de un personaje, sino de la voz narrativa:

To begin perfect happiness at the respective ages of twenty-six and eighteen is to do pretty well; and professing myself moreover convinced that the general’s unjust interference, so far from being really injurious to their felicity, was perhaps rather conducive to it, by improving their knowledge of each other, and adding strength to their attachment, I leave it to be settled, by whomsoever it may concern, whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny, or reward filial disobedience. (1998: 205)

Hasta sus últimas palabras Austen deja la interpretación abierta a su lectora con

su subversión de la tradicional moraleja. Como ha hecho durante toda la obra, anima a conseguir un esfuerzo personal de elucidación con su romántico antirromance, su novela paródica y natural, y su final sentimental e irónico. Northanger Abbey es, pues, «a novel about reading, reading novels, reading people and reading situations directed at the heroine and the reader» (Grogan, 2002: 23), en la que Austen logra una mezcla de géneros y juegos desestabilizadores que fuerzan a la audiencia a desarrollar su acercamiento crítico a la lectura de textos y de caracteres, a la literatura y a la vida por igual. Sus novelas posteriores perderán progresivamente su enfoque en la interpretación literaria de la realidad, presente todavía en Sense and Sensibility por ejemplo, y resaltarán lo que ya está en su primera novela: una joven debe aprender a interpretar el mundo y a sí misma con juicio crítico si quiere lograr su final feliz.

Notas:

[1] La terminología empleada es ambigua y la crítica sigue debatiendo si existe lo que podría denominarse bildungsroman femenino. Susan Fraiman (1993) analiza el origen del término bildungsroman y su historia en Inglaterra y concluye que la novela de formación femenina no comparte las características de la novela de aprendizaje (apprenticeship novel) y es, por tanto, algo diferente. Basa sus conclusiones en el hecho de que los pilares de la experiencia de un joven son los viajes (1993: 6), las aventuras sexuales (1993: 7), la exaltación de la genialidad (1993: 8) y de la individualidad (1993: 10), áreas especialmente complejas en la experiencia de las mujeres del XVIII, las cuales deben recibir un tratamiento distinto en la ficción. Lorna Ellis (1999) admite que existen diferencias pero aun así lo considera un género propio. Ambas coinciden en las características peculiares de la novela de formación femenina. La terminología «bildungsroman femenino» y novela de formación se emplearán aquí como sinónimos, aunque siempre teniendo en cuenta que existe un marcado contraste con la novela de aprendizaje con protagonista masculino.

[2] La cursiva es nuestra.

[3] He empleado este término con anterioridad para referirme a las «surrogate-mothers» que las quijotes buscan en la ficción. Ver «Absent Mothers and Present Literary Godmothers in Female Quixotism» en Zunino et al. «Present, Absent, and Mythical Mothers: Mother-Child Relationships in English Literature from the 16th to the 19th centuries.» New Perspectives on English Studies. Ed. Marian Amengual, María Juan and Joana Salazar. Palma de Mallorca: Ediciones UIB, 2009, pp. 235-54.

[4] La cursiva es nuestra.

[5] Aunque Bray considera que la mayor parte de la crítica coincide en señalar a Catherine como una quijote (2009: 144-5), esta afirmación no es cierta. Esta discrepancia puede deberse precisamente al hecho de no reconocer que, de alguna manera, existen dos Catherines: la quijote y la heroína de un bildungsroman no quijotesco. Por tanto, lo más acertado sería matizar las afirmaciones anteriores y especificar que Catherine no es un quijote literario en Bath, pero se convierte en uno progresivamente al llegar a la abadía.

[6] La cursiva es nuestra.

[7] La cursiva es nuestra.

[8] La cursiva es nuestra.

[9] Las pistas más significativas son las miradas que intercambian Henry y Eleanor cuando Catherine define al General como «liberal» y como alguien que

solo valora el dinero como una forma de hacer felices a sus hijos (1998: 165), así como el silencio que se produce: las miradas y el silencio siempre tienen un significado en la novela de formación, son elementos que deben interpretarse con especial cuidado, una convención que Austen parece conocer y emplear aquí.

EPÍLOGO

El recorrido por los numerosos textos quijotescos publicados en el largo siglo

xviii

ha concluido en la onda más alejada de la obra de Cervantes, en la historia de la heroína de una novela de desarrollo femenino que anticipa mujeres aún por venir. Este epílogo pone fin a un camino y pretende abrir otro, que se inicia en el cruce entre siglos, entre la innovadora narrativa dieciochesca y la celebrada novela victoriana. La exploración de la figura quijotesca femenina en la narrativa británica dieciochesca no puede sino concluir con la afirmación de que estos textos son parte de una tradición quijotesca que comenzó inmediatamente después de la publicación de Don Quijote en 1605 y que continúa en nuestros días, la cual crece en número y diversifica las reescrituras del clásico, alimentando así el mito universal del hidalgo manchego. Es igualmente necesario destacar que su recurrente presencia consolida la idea casi unánime de la crítica de que el siglo

xviii

es la edad dorada de la recepción de Cervantes (Pardo, 2007), una afirmación que en muchos casos deja fuera de su espectro a las mujeres quijote. El estudio del quijotismo femenino reclama, pues, reescrituras del mito en ocasiones poco conocidas al tiempo que inscribe el estudio de la figura quijotesca en el marco más amplio de la representación de las mujeres lectoras en la literatura del

xviii

, especialmente en aquella escrita por mujeres, y en el contexto del auge en popularidad e influencia de las novelistas.

En el marco de esta última área un enfoque tanto cuantitativo como cualitativo permite afirmar que las lectoras copaban la ficción dieciochesca, a un lado y a

otro de la página, y que los géneros tan dispares que leen, junto con las distintas maneras que tienen de acercarse a un texto, crean una imagen más compleja y detallada de la lectura femenina que la que los moralistas reflejaban en sus tratados. Además de responder a qué o cómo leen las mujeres, el quijote femenino responde a para qué o por qué leen las mujeres. La mujer que lee es un agente de rebelión porque puede explotar los principios liberadores aprendidos de sus lecturas, un mensaje que refuerza el hecho de que su vuelta a la cordura suponga también el retorno al statu quo amenazado por su quijotismo. Preguntar por el motivo que se esconde tras este énfasis en la figura de la mujer lectora también lleva a la conclusión de que las lectoras estaban destinadas a ser un espejo en el que su audiencia pudiera verse reflejada, así como a convertirse en el alter ego de sus autoras, atrapadas a veces en convenciones de género. Las escritoras podían encarnar la ambigüedad de ser una novelista en sus heroínas que leen, puesto que estas también se perciben como figuras liminales, a caballo entre la esfera de lo público y lo privado, entre lo decoroso y lo escandaloso. Y las lectoras implícitas pueden ver reflejados sus propios hábitos de lectura y pueden aprender de la caída y cura de la quijote; pueden ser guiadas hacia la percepción de la importancia de una lectura crítica o incluso de la supremacía de un nuevo género narrativo —normalmente el que el autor o autora proponen—. El debate sobre las escritoras y las lectoras enriquece, pues, la ya rica tradición quijotesca británica.

Esta afirmación se asienta más que sobre la recurrente presencia de la mujer quijote, sobre la originalidad que muchas de ellas aportan. Desde las numerosas fuentes de su locura, ya sean romances, novelas, tratados o su propia naturaleza, pasando por las diversas consecuencias de la misma, las cuales incluyen admiración, ridículo, final feliz, ostracismo o la muerte, o una combinación de algunas de ellas, hasta los fines paródicos, satíricos o didácticos por los que se emplean, la mujer quijote es maleable, flexible, capaz de adaptarse a cualquier manía literaria o ideológica de su época. Las mujeres quijote surgen de esa piedra en el estanque que es la novela de Cervantes y metamorfosean para vivir en esas ondas concéntricas que las alejan del centro, hacia nuevos enfoques y reescrituras del mito quijotesco. Cada quijote es distinta a sus hermanas: algunas son criaturas literarias, otras ideológicas, otras soñadoras desplazadas; algunas son naturalmente heroicas, otras ridículamente cómicas; algunas son emblemas de algún género narrativo, otras de mensajes políticos y morales; algunas concluyen su historia con un final de cuento de hadas, otras experimentan la

desgracia y la muerte. Muchas son incluso una mezcla única de todos esos elementos, una quijote creada para encajar en un determinado tiempo, género y propósito; una originalidad que se ha visto analizada en el estudio individual de cada narrativa, incluso dentro del conjunto de obras.

Porque, a pesar de estas diferencias entre personajes y textos, es posible trazar la existencia de importantes nexos de unión entre ellos. Es notable, por ejemplo, que la interpretación de la mujer quijote que predomina no es la de una despreciable bufona o el único objeto de la sátira de su autora, sino la más benevolente, la de un personaje inherentemente romántico y bueno, heredada de Fielding. Su caracterización de Joseph como el héroe de su novela y de Adams como la víctima inocente de las bromas de otros encuentran su eco en las mujeres quijote de la época, ya desde Lennox. Incluso antes de Fielding predominaba esta lectura, si bien quizá no tan desarrollada, como puede comprobarse en la romántica y trágicamente loca Juliette de Mock Clelia, en la vivaracha e inocente Biddy de Steele, o en Dorinda, la trágica ilusa de Barker. Las mujeres quijote son en muchas ocasiones personajes que ganan la simpatía y empatía de sus lectores, lo que permite a sus autoras llevar el paralelismo entre lectoras diegéticas e implícitas más lejos. Por supuesto, en otras ocasiones la quijote se convierte en el objeto de la burla o la crítica de su autor o autora, como ocurre con las heroínas de la ficción antijacobina Geraldine, Dorothea, Bridgetina, Julia o Cherry. Sin embargo, con la excepción de Bridgetina, ya sea de manera cómica o trágica, estas quijotes siguen siendo personajes atractivos o admirables: son jóvenes y hermosas como Joseph, inocentes y buenas como Adams. Las lectoras quijotescas son dignas de elogio a pesar de su locura transitoria. En consecuencia, solo deben abandonar su locura para convertirse en un modelo ejemplar para sus propias lectoras.

Junto a esta interpretación benevolente del quijote, algunas novelistas heredaron y desarrollaron el concepto de comic romance de Fielding. Esto produjo tramas en las que situaban a su romántica protagonista en un contexto claramente antirromántico y explotaban las consecuencias cómicas que derivaban de dicha situación, como las que se perciben en la narrativa de Subligny, Steele, Lennox, o Green, por ejemplo. Las quijotes como Juliette, Biddy, Arabella, o Margaret deben su locura a los romances heroicos. Sus nociones romancescas son puestas

a prueba en el contexto de lo cotidiano y demuestran ser un sistema de referencia inadecuado para entender el mundo en el que habitan, lo cual indica las intenciones paródicas con las que sus creadores han ideado sus figuras quijotescas. Aunque estos novelistas atacan el romance, como ya habían hecho Cervantes o Fielding, a lo largo de este siglo es obvio que no es la única fuente del quijotismo de las jóvenes lectoras: Geraldine, Dorothea, Bridgetina, o Cherry, leen ficción francesa y panfletos radicales; Cherry y Catherine leen ficción gótica; las dos Marianne, las criaturas de West y Austen, Emma Courtney, Angelina, Julia Dawkins, o las protagonistas de la obra de juventud de Austen leen ficción sentimental. Todos estos géneros son puestos a prueba y declarados insuficientes. En concreto, la obra completa de Austen ejemplifica como ninguna otra cómo los autores sitúan los clichés literarios en medio de lo cotidiano para permitir que las expectativas literarias sean cómicamente corregidas. Las mujeres quijotes se convierten, pues, en instrumentos paródicos para resaltar las incongruencias y la falta de calidad estética de los géneros narrativos que las obras quijotescas pretenden superar. Es por ello que también encarnan los debates sobre los géneros narrativos que marcan el

.

En este sentido, ya que con frecuencia su locura deriva de los géneros que están de moda, los géneros peyorativamente considerados populares, las mujeres quijote también se convierten en los barómetros de los cambios en el gusto literario, de la popularidad o caída en desgracia de ciertos autores o géneros. Este hecho confirma la identificación de las lectoras como las consumidoras más importantes de ficción, como la audiencia cuya buena opinión sobra la calidad estética o moral de sus obras los autores tenían que ganar. Los novelistas debían guiar a estas lectoras a preferir su ficción a los romances del pasado o a las novelas de otros autores. En otras palabras, a través de la trama del cortejo y del sentido metafórico que adquiere en la ficción quijotesca, las lectoras debían enamorarse del mejor candidato, ya fuera un pretendiente o un género narrativo. Es decir, debían dejarse seducir solo por la lectura adecuada, convirtiéndose en la Galatea de un autor pigmaliónico (Raff, 2006). Al igual que la heroína no debía caer en manos de un libertino o un revolucionario, debía evitar también sucumbir al canto de sirena de la ficción que era peligrosa desde un punto de

vista moral o político, por ejemplo, la ficción galante o la radical, respectivamente. En este contexto, como ha podido comprobarse, las narrativas quijotescas son los vehículos para satirizar posturas ideológicas, en especial a medida que el debate radical/antirradical alcanzaba nuevas proporciones. De la misma manera en que los autores paródicos demostraban la poca adecuación de los principios literarios, los textos satíricos también enfatizan la imposibilidad de llevar a cabo ciertas aspiraciones políticas o filosóficas, así como la inmoralidad que suponen desde una perspectiva conservadora. Son particularmente relevantes en este sentido las figuras de Dorothea, Bridgetina, y Cherry, quijotes radicales en novelas antijacobinas, o las francófilas Geraldine y Julia. Sus elecciones literarias, ideológicas y sentimentales tienen un impacto en la tradicional trama feminocéntrica del cortejo y el matrimonio; en consecuencia, también son una amenaza para el corazón de la identidad nacional en el ideario conservador, la familia. El sufrimiento y los finales trágicos de estas heroínas quijotescas demuestran que su locura ya no es un mero instrumento paródico que se trata con benevolencia, su quijotismo es peligroso y, por tanto, debe ser erradicado e incluso castigado. Las lectoras quijotescas son reflejo de las implícitas y la lección se dirige a ambas: las mujeres que subvierten las normas socavan la estabilidad nacional, lo cual, irónicamente, las posiciona como el elemento social más importante.

No obstante este mensaje predominantemente conservador, la sátira nunca se dirige exclusivamente a la quijote y sus aspiraciones. Las narrativas quijotescas explotan no solo la vena satírica de autores como Butler o Graves, sino también la de Fielding, y emplean a sus quijotes para traer a la luz las faltas de su sociedad. La naturaleza benevolente de las quijotes, junto con su constreñida situación por ser mujeres, permite a las autoras criticar el incompleto sistema de educación que los padres o tutores proporcionan, o satirizar las superficiales cualidades que la sociedad espera de sus damas. De Lennox a Austen la culpa de la lectura quijotesca normalmente recae en un agente externo a la quijote, en padres, madres, institutrices, mentores ineficaces, o en un entorno que no fomenta el pensamiento crítico en la mujer, sino que exalta un modelo femenino infantilizado, como ya denunció Wollstonecraft. Para ciertas novelistas, como Edgeworth, la crítica a los pobres sistemas de educación femenina se convierte en el núcleo de la novela quijotesca. Consecuentemente, las creadoras de ficciones quijotescas desarrollan personajes cuyos valores son impracticables, pero no siempre condenables. Es otras palabras, la joven quijote puede ser digna

de alabanza a pesar de sus errores, o también precisamente por ellos, ya que previenen que se convierta en una más: la quijote lee y concluye su narrativa más sabia, lo que no puede decirse de las Charlotte Glanville que las acompañan.

Precisamente desde el punto de vista de la educación femenina, el quijotismo es especialmente relevante en la vida de una joven: es su momento de subversión temporal, de controlada liberación de todas las limitaciones que su género conlleva en el camino a la integración y aceptación. Este momento de locura, una vez superado, marca la transición de la adolescencia a la vida adulta, del cortejo al matrimonio, de la visibilidad a la invisibilidad. Es el espacio liminal entre lo público y lo privado, entre lo que se puede y no se puede narrar, entre la heroína de una novela y la mujer casera. No es casualidad que este momento de delirio coincida con la experiencia crucial de estas jóvenes, el momento del cortejo. En este momento de sus vidas las mujeres asumían no solo visibilidad en la ficción, ya que este proceso se halla en múltiples tramas feminocéntricas, sino también un mayor control sobre sus vidas, al menos en la teoría aprendida de sus lecturas romancescas. Las ficciones quijotescas explotan este hecho al presentar a mujeres que desean prolongar su autonomía al llevar a la práctica ciertos principios literarios o idealizados que permiten que reclamen prerrogativas dignas de las heroínas de sus romances o de sus filósofas radicales. En ciertos casos incluso reclaman poder dentro del matrimonio, como Dorothea, o, como Emma Courtney, rechazan toda convención patriarcal, matrimonio incluido.

Esto no quiere decir que la mujer quijote aspire únicamente a casarse. Su ilusión afecta a otras áreas de su vida. Algunas aspiran a conseguir fama, como Juliette o Arabella, imitadoras de Clelia; otras a una educación y a una libertad que iguale la que poseen los hombres, como desea Emma Courtney; otras buscan poder tangible, como Cherry. Estos deseos pueden reportar ventajas o suponer peligros para la joven heroína; el final feliz o trágico, la integración o el rechazo, dependerá de cómo resuelva el quijote el conflicto que existe entre sus aspiraciones individuales a obtener amor, independencia, educación o fama, con las limitaciones sociales que encuentra a su paso. Es inevitable, pues, que las historias de formación o desarrollo femenino estén pobladas de quijotes.

Este enfoque en experiencias feminocéntricas, en el cortejo, en la entrada en sociedad, en la transición hacia la vida adulta, da lugar a la gradual evolución hacia la novela decimonónica de desarrollo femenino en el que el quijotismo es, finalmente, desplazado. A medida que el nuevo siglo avanza el bildungsroman con una mujer como protagonista abandona progresivamente la manía literaria o el entusiasmo ideológico como el rasgo que identifica la lucha de la protagonista por conservar su visión única frente a la impuesta uniformidad social. Esta novela decimonónica universalizará la experiencia feminocéntrica basada en la búsqueda de un lugar en el mundo. La protagonista ya solo caerá bajo el engaño de sus propias expectativas y de sus sueños de independencia, felicidad y amor. Con este cambio, la ficción del paso de siglo anticipa las novelas victorianas en las que aparece una joven que aspira a encontrar una profesión, un marido, o ambos, en el contexto de la cada vez más antirromántica realidad de la era industrial británica. Por tanto, anticipan la Woman Question y las novelas de George Eliot o Elisabeth Gaskell.

Para concluir, es posible afirmar que esta inclusiva panorámica de las mujeres quijotes en el siglo

xviii

británico, de las novelas galantes de Subligny a las novelas de Austen, incluye ejemplos paradigmáticos de la tradición quijotesca en el Reino Unido y deja el estudio convenientemente posicionado a las puertas de las novelas quijotescas victorianas. Definida como una figura de transición, Jane Austen ciertamente cumple la función de broche perfecto para concluir el análisis de los quijotes femeninos dieciochescos y de puente que el lector o la lectora de este libro pueden cruzar en su camino al descubrimiento de los relatos decimonónicos de mujeres lectoras. Sus novelas incluyen ese progresivo desplazamiento del quijotismo que lo aleja de la literatura y la universalización de las nociones erróneas de una joven, y su relevo lo tomará Eliot, con sus bondadosas e inocentes quijotes. Su Maggie Tulliver en The Mill on the Floss y Dorothea Brooke en Middlemarch tienen una visión exaltada de la vida, un idealismo extremo que les hace comportarse como auténticas quijotes. Ambas son claramente superiores al medio en el que habitan, ambas desafían las convenciones, cada cual a su manera, y ambas sufren las consecuencias. Son ejemplos de la heroína decimonónica por excelencia, una que perdurará hasta el

nuevo siglo. La imagen decimonónica del Ángel del Hogar hereda su modelo de propiedad del siglo anterior y la aplicación de ese modelo ejemplar —inalcanzable y muchas veces indeseable— exige la cura de cualquier trasgresión femenina (Arias et al, 2010: 175). Estas inocentes e idealistas mujeres, mujeres que desafían las convenciones, como Lily Bart la protagonista de Edith Wharton en The House of Mirth o la mujer encerrada por su propio bien en el relato de Charlotte Perkins Gilman The Yellow Wall-Paper, concluyen su historia enajenadas, alienadas o muertas. La joven inocente una vez más se convierte en heroína trágica y el medio a través del cual criticar el cruel mundo en el que vive.

En consecuencia, se puede asumir que las complejas y variadas interpretaciones del quijote femenino del

xviii

se heredan y permean el

xix

. Las novelas que conforman la tradición del quijotismo femenino en el Reino Unido, tal como pasó con las imágenes de escritoras o lectoras o con el mismo Don Quijote, resisten una categorización inmovilista, fija, nítida. La mujer quijote elude el encasillamiento, es un objeto de estudio fascinante y complejo, un medio único para entender la ideología, la sociedad y la literatura de cualquier era. La mujer quijote, esa «knight-errant to the last» del poema de Elisabeth Barrett Browning, efectivamente demuestra que la fuente de inspiración que supone Don Quijote es infinita y que puede encontrar alguna de sus mejores expresiones en un personaje particularmente subversivo, complejo, y multidimensional: una lectora.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

The Mock-Clelia: being a Comical History of French Gallantries, and Novels, in Imitation of Dom Quixote. Londres: Impreso por I.C, 1678. Traducido de A. T. Perdoux de Subligny's La Fause Clélie. Histoires françaises galantes et comiques, 1670.

Austen

, Jane. Northanger Abbey and Other Works. Ed. John Davie. Londres: Oxford University Press, 1998 [1818].

Barker

, Jane. A Patch-Work Screen for the Ladies; or, Love and Virtue Recommended in a Collection of Instructive Novels. Related after a Manner intirely (sic) New, and interspersed with Rural Poems, describing the Innocence of a Country-Life. Londres: Impreso por E. Curll y T. Payne, 1723.

— The Lining of the Patch-Work Screen; Design'd for the farther Entertainment of the Ladies. Londres: Impreso por A. Bettersworth, 1726.

Barrett

, Eaton Stannard. The Heroine, or, The Adventures of a Fair Romance Reader. Londres: Henry Forwde, 1909 [1813].

Bullock

, Mrs. Susanna; or, Traits of a Modern Miss: a Novel. Londres: William Lane, at the Minerva Press, 1795.

— Dorothea; or, A Ray of the New Light. 1801. Ed. Matthew O. Grenby. Londres: Pickering & Chatto, 2005 [1801].

Edgeworth

, Maria. Letters for Literary Ladies. To which is added an essay on self-justification. Londres: Impreso por J. Johnson, 1795.

— Letters for Literary Ladies. To which is added an essay on self-justification. Londres: Impreso por J. Johnson, 1799 [2ª ed., corregida].

— Whim for Whim. The novels and selected works of Maria Edgeworth. Ed. Marilyn Butler and Mitzi Myers. Vol. 12. Londres: Pickering & Chatto, 2003 [1798].

— «Angelina or, L'Amie Inconnue». Moral Tales for Young People. Londres: Impreso por J. Johnson, 1806 [1801].

— Belinda. Ed. Kathryn J. Kirkpatrick. Oxford: Oxford University Press, 2008 [1801].

Green

, Sarah. Romance Readers and Romance Writers. Ed. Christopher Goulding. Londres: Pickering & Chatto, 2010 [1810].

— Scotch Novel Reading, or Modern Quackery. A Novel Really Founded on Facts. By a cockney. Londres: Impreso por A. K. Newman and Co., 1824.

Hamilton

, Elisabeth. Memoirs of Modern Philosophers. Ed. Claire Grogan. Peterborough, On.: Broadview Press, 2000 [1800].

Hays

, Mary. Memoirs of Emma Courtney. Ed. Marilyn L. Brooks. Peterborough, On.: Broadview Press, 2000 [1796].

Lennox

, Charlotte. The Female Quixote, or, The Adventures of Arabella. Ed. Margaret Dalziel. Londres: Oxford University Press, 1973 [1752].

Overbury

, Thomas. The Miscellaneous Works in Verse and Prose of Sir Thomas Overbury, Knt. With Memoirs of his Life. 10ª ed. Londres: Impreso por W.Owen, 1756 [1614].

Steele

, Richard. The Tender Husband. Ed. Calhoun Winton. Londres: Edwards Arnold Publishers, 1967 [1705].

West

, Jane. A Gossip’s Story and a Legendary Tale. In two volumes. Londres: Impreso por T. N. Longman, 1798 [1796].

— A Tale of the Times. Ed. Amanda Gilroy. Londres: Pickering & Chatto, 2005 [1799].

FUENTES SECUNDARIAS

Addison

, Joseph. The Spectator. A New Edition, Carefully Revised, in six volumes. Ed. Alexander Chalmers. Nueva York: D Appleton & Co, 1861.

Aragon

, Sandrine. «Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du

xvii

e siècle au milieu du

xix

e siècle». Cahiers de Narratologie (en ligne) 11 (2004) <http://narratologie.revues.org/6> (último acceso el 23 de mayo de 2011).

Ardila

, J. A. G. «Cervantes y la Quixotic Fiction: el Hibridismo Genérico». Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 21.2 (2001): 5-26.

Arias

, Rosario et al. «Tracing Sensation: Women as ‘Creatures of Sensation’ from the

Long Eighteenth Century to the Victorian and Neo-Victorian Novel». A View from the South: Contemporary English and American Studies. Ed. José Francisco Fernández. Almería: Ediciones Universidad de Almería, 2011. 172-9.

Bannet

, Eve Tavor. «Quixotes, Imitations, and Transatlantic Genres». Eighteenth-Century Studies 40.4 (2007): 553-69.

Binhammer

, Katherine. «The Persistence of Reading: Governing Female Novel-Reading in Memoirs of Emma Courtney and Memoirs of Modern Philosophers». Eighteenth-Century Life 27.2 (2003): 1-22.

Bray

, Joe. The Female Reader in the English Novel. From Burney to Austen. Nueva York y Londres: Routledge, 2009.

Brown

, Gillian. «The Quixotic Fallacy». NOVEL: A Forum on Fiction 32.2 (1999): 250-73.

Cátedra

, Pedro. El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de Don Quijote. Madrid: Abada, 2007.

Close

, Anthony. The Romantic Approach to Don Quixote. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Dalziel

, Margaret. «Introduction». The Female Quixote, or, The Adventures of Arabella, de Charlotte Lennox. 1752. Londres: Oxford University Press, 1973. xiii-xviii.

Donovan

, Josephine. «Women and the Framed Novelle: a Tradition of their Own». Signs 22.4 (1997): 947-80.

Doody

, Margaret Ann. «Introduction». The Female Quixote, or, The Adventures of Arabella, de Charlotte Lennox. 1752. Ed. Margaret Dalziel. Londres: Oxford World's Classics, 1989. xi- xxxii.

— «Introduction». Catherine and Other Writings, de Jane Austen. Ed. M.A. Doody y Douglas Murray. Londres: Oxford University Press, 1998. ix-xxxviii.

Ellis

, Lorna. Appearing to Diminish: Female Development and the British

Bildungsroman, 1750-1850. Londres: Associated University Presses, 1999.

Ellis

, Markman. The Politics of Sensibility: Race, Gender and Commerce in the Sentimental Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Fraiman

, Susan. Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development. Nueva York: Columbia University Press, 1993.

Frye

, Northrop.The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1976.

Gallagher

, Catherine. Nobody’s Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace. 1670-1820. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Gordon

, Scott Paul. «Female Quixotism: Charlotte Lennox and Tabitha Tenney». Cervantes in the English-Speaking World: New Essays. Ed. Darío Fernández-Morera y Michael Hanke. Barcelona: Reichenberger, 2005. 127-41.

Grenby

, Matthew O. The Anti-Jacobin Novel. British Conservatism and the French Revolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Grogan

, Claire. «Identifying Foreign Bodies: New Philosophers and Hottentots in Elisabeth Hamilton's Memoirs of Modern Philosophers». Eighteenth-Century Fiction 18.3 (2006): 305-27.

— «Introduction». Northanger Abbey, de Jane Austen. Ed. Claire Grogan. Peterborough, On.: Broadview Press, 2002. 7-24.

Iffland

, James. «On the Social Destiny of 'Don Quixote': Literature and Ideological Interpellation: Part I». The Journal of the Midwest Modern Language Association 20.1 (1987): 17-36.

Isles

, Duncan. «Afterword». The Female Quixote, or, The Adventures of Arabella, de Charlotte Lennox. Londres: Oxford University Press, 1973. 418-27.

Kauvar

, Elaine M. «Jane Austen and The Female Quixote». Studies in the Novel 2 (1970): 211-21.

Kelly

, Gary. «Unbecoming a Heroine: Novel Reading, Romanticism, and Barrett's The Heroine». Nineteenth-century Literature 45.2 (1990): 220-41.

— Women, Writing and Revolution. Oxford: Clarendon Press, 2001[1993].

Kenny

, Shirley S. (ed.). The Plays of Richard Steele. Oxford: The Clarendon Press, 1971.

King

, Kathryn R. «Of Needles and Pens and Women's Works». Tulsa Studies in Women's Literature 14.1 (1995): 77-93.

Knowles

, Edwin B. «Cervantes and English Literature». Cervantes Across the Centuries. Ed. Angel Flores y MJ Bernadete. Nueva York: The Dryden Press, 1947. 267-93.

Langbauer

, Laurie. «Romance Revised: Charlotte Lennox's The Female Quixote». Novel: A Forum on Fiction 18.1 (1984): 29-49.

— Women and Romance. The Consolations of Gender in the English Novel. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1990.

Levine

, George. «Translating the Monstrous: Northanger Abbey». Nineteenth-Century Fiction, 30. 3 (1975): 335-50.

London

, April. «Novel and History in Anti-Jacobin Satire». The Yearbook of English Studies 30 (2000): 71-81.

Looser

, Devoney. British Women Writers and the Writing of History. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 2000.

Malina

, Debra. «Rereading the Patriarchal Text: The Female Quixote, Northanger Abbey, and the Trace of the Absent Mother». Eighteenth-Century Fiction 8.2 (1996): 271-92.

Mellor

, Anne K. Romanticism and Gender. Londres y Nueva York: Routledge, 1993.

Motooka

, Wendy. The Age of Reasons. Quixotism, sentimentalism and political economy in eighteenth-century Britain. Londres y Nueva York: Routledge, 1998.

— «Coming to a Bad End: Sentimentalism, Hermeneutics, and The Female Quixote». Eighteenth-Century Fiction 8.2 (1996): 251-70.

Myers

, Mitzi. «Quixotes, Orphans, and Subjectivity: Maria Edgeworth's Georgian Heroinism and the (En)Gendering of Young Adult Fiction». The Lion and the Unicorn 13. 1 (1989): 21-40.

— «War Correspondence: Maria Edgeworth and the En-Gendering of Revolution, Rebellion, and Union». Eighteenth-Century Life 22.3 (1998): 74-91.

Pardo

, P. J. La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo

xviii

. *Tesis no publicada. Universidad de Salamanca, 1995.*

— «El quijote femenino como variante del mito quijotesco». Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004. 1627-44.

— «La heroína quijotesca en la novela inglesa del siglo

xix

: Jane Austen, George Eliot y otros novelistas». Cervantes y el ámbito

anglosajón. Ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Sial, 2005. 356-75.

— «La tradición cervantina en la novela inglesa: de Henry Fielding a William Thackeray». Entre Shakespeare y Cervantes: sendas del Renacimiento. Ed. Zenón Luis Martínez y Luis Gómez Canseco. Newark: Juan de la Cuesta, 2006. 73-111.

— «El siglo de oro del Quijote en la literatura inglesa, 1740-1840». La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona. Ed. José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007. 133-58.

Pawl

, Amy. «Feminine Transformations of the Quixote in Eighteenth-Century England: Lennox's Female Quixote and Her Sisters». Echoes and Inscriptions: Comparative Approaches to Early Modern Spanish Literatures. Ed. Barbara A. Simerka y Christopher B. Weimer. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2000. 142-59.

Pearson

, Jacqueline. Women's Reading in Britain, 1750-1835: a Dangerous Recreation. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1999.

Raff

, Sarah. «Quixotes, Precepts, and Galateas: the Didactic Novel in Eighteenth-century Britain». Comparative Literature Studies 43.4 (2006): 466-81.

Richardson

, Alan. «Reading practices». Jane Austen in Context. Ed. Janet Todd. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 397-405.

Ross

, Deborah. «Mirror, Mirror: The Didactic Dilemma of The Female Quixote». Studies in English Literature, 1500-1900 (1987): 455-73.

Schofield

, Mary Anne. Masking and Unmasking the Female Mind. Disguising Romances in Feminine Fiction, 1713-1799. Londres: Associated University Presses, 1990.

Small

, Miriam R. Charlotte Ramsay Lennox. An Eighteenth Century Lady of Letters. Nueva York: Archon Books, 1969.

Spender

, Dale. Living by the Pen. Early British Women Writers. Nueva York y Londres: Teachers College Press, Columbia University, 1992.

Staves

, Susan. «Don Quixote in Eighteenth-Century England». Comparative Literature 24.3 (1972): 193-214.

— A Literary History of Women’s Writing in Britain, 1660-1789. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Sutherland

, Kathryn. «Jane Austen and the invention of the serious modern novel». The Cambridge Companion to English Literature 1740-1830. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 244-62.

Thomson

, Helen. «Charlotte Lennox’s The Female Quixote: a Novel Interrogation». Living by the Pen. Early British Women Writers. Ed. Dale Spender. NuevaYork y Londres: Teachers College Press, Columbia University, 1992. 113-25.

Todd

, Janet. Sensibility. An Introduction. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1986.

Ty

, Eleanor. «Breaking the ‘Magic Circle’. From Repression to Effusion in Memoirs of Emma Courtney». Unsex’d Revolutionaries: Five Women Novelists of the 1790s. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 1993. 46-59.

Uddén

, Anna. «Narratives and Counter-Narratives– Quixotic Hermeneutics in Eighteenth-Century England: Charlotte Lennox, The Female Quixote». Partial Answers 6.2 (2008): 443-57.

Waldron

, Mary. Jane Austen and the Fiction of her Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Walker

, Gina Luria. Mary Hays (1759-1843). The Growth of a Woman's Mind. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2006.

Wardropper

, Bruce W. «Don Quixote: story or history?» Modern Philology 63 (1965): 1-11.

Watson

, George (ed.). The New Cambridge Bibliography of English Literature. 1660-1800. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

Watson

, Nicola. Revolution and the Form of the British Novel, 1790-1825: Intercepted Letters, Interrupted Seductions. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Welsh

, Alexander. Reflections on the Hero as Quixote. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

Wilson

, Carol S. (ed.). The Galesia Trilogy and Selected manuscript Poems of Jane Barker. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1997.

Wilson

, Lisa M. «British Women Writing Satirical Novels in the Romantic Period: Gendering Authorship and Narrative Voice». Romantic Textualities: Literature and Print Culture, 1780-1840 17 (2007): 24-46.

NEWGATE SERIES

El siglo xviii inglés vio la aparición de numerosas obras centradas en la figura de la lectora quijotesca. Ya leyeran romances, obras de teatro o novelas, ya fueran imitadoras de caballeros andantes, visionarias románticas, agitadoras políticas o idealistas empedernidas, las mujeres quijote se erigieron como símbolo de subversión, tanto en política de género como en el área de la tradición literaria. Se convirtieron en el *locus* perfecto para reflejar las tensiones sociales, políticas, religiosas o culturales de su época, al mismo tiempo que ofrecían una reflexión sobre el diálogo entre géneros literarios a primera vista opuestos.

El presente volumen traza por primera vez una cartografía de mujeres quijotescas británicas en el largo siglo xviii, la cual busca exponer la riqueza de la tradición quijotesca y la maleabilidad del personaje de la mujer lectora. Además, explora los debates que rodean la lectura femenina y las paradojas que encarna la mujer quijote, para llegar a la conclusión de que no hay personaje más complejo y fascinante que el de una lectora.

JPM
Ediciones